This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

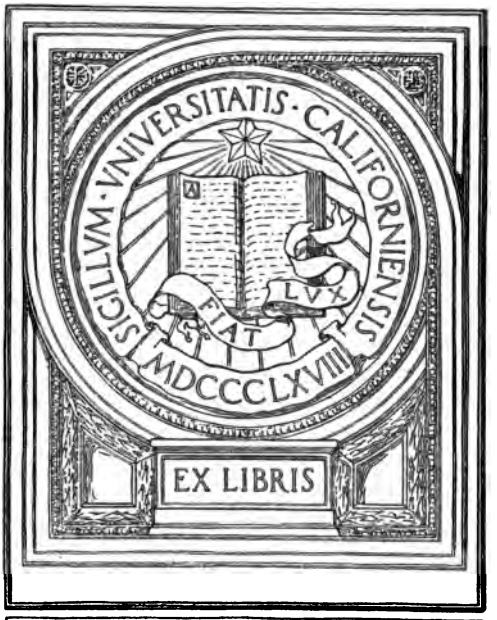
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·KONRAD·BURDACH·



· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Wesen und Entwickelung

des

komischen Dramas.

Von

Dr. Franz Bettingen,
Oberlehrer am Gymnasium zu Crefeld.

Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung.
1891.

PN 1922
B48

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 5
Wesen und Entstehung der Dichtkunst im allgemeinen . . . 6
Zusammenhang des Dichtwerks mit der Welt der Wirklichkeit 10
Einteilung der Dichtwerke 16

Stoff komischer Darstellung im Drama.

Rein äußerliche, körperliche Abnormitäten.

Trunkenbolde, Dickbäuche und Höckerige. Nießen und Stottern. Prügelscenen 19
Obscönitäten 22
Abnormitäten der Sprache als Mittel komischer Wirkung . . 30

Standeseigentümlichkeiten.

Handwerker 33
Der Bauer 37
Krämer, Handelsjuden, Kaufleute 38
Sklaven, Diener und Dienerinnen. Wirte und Kellner . . 38
Wahrsager und Beschwörer 41
Quacksalber und Ärzte 42
Schulmeister 44
Richterliche Personen 46
Militärpersonen 50
Schriftsteller 52
Priester 53
Adelspersonen 55
Religiöse Vorstellungen 57
Obrigkeitliche Personen 61
Der Ehestand 62

Individuelle Eigentümlichkeiten und Abnormitäten.

Dumme und Narren 64
Der Amoroso 66

M323440

Seite
Hageſtolze 68
Gelehrte Frauen und Blauſtrümpfe 70
Frömmler und Betſchweſtern 70
Geizhälſe 72
Menſchenhaſſer 74
Lügner und Aufſchneider 75
Emporkömmlinge 76

Zeitfragen 77
Mittel für die Herbeiführung der komiſchen Handlung und Ziel derſelben 82
Weſen des komiſchen Dramas 83
Entſtehung des komiſchen Dramas 92
Tragödie und Komödie 94

Einleitung.

Die ebensowenig bewiesene wie als dogmatisch sicher immer wieder wiederholte Behauptung, es gehöre zu den Eigentümlichkeiten einer an dichterischen Erzeugnissen armen Zeit, daß viele Litteraturgeschichten abgefaßt würden und zahlreiche Theorieen der Dichtkunst, sogenannte Poetiken erschienen, läßt viele Forscher heutigen Tages ihr Interesse von allen ästhetischen Fragen gleichgültig abwenden, da ja doch alle diese Untersuchungen ohne praktischen Wert seien, weil wir heute in einer dichterisch armen Zeit gelehrten Alexandrinertums lebten. Und doch ging den bedeutendsten Epochen dichterischen Schaffens bei uns, den Franzosen und Italienern eine Zeit eifriger gelehrter Untersuchungen voraus, die einen bedeutenden Einfluß auf die Werke der gleichzeitigen und nachfolgenden Dichter ausübten. So ist denn gerade in der Jetztzeit von Richard Wagner bis Konrad Alberti und Bleibtreu, den Vertretern des sogenannten Realismus oder Naturalismus ein gewaltiger Kampf der Meinungen über Wesen und Bedeutung der Dichtkunst und der einzelnen Dichtarten entbrannt. Eine neue Zeit mit andern Idealen, Freuden und Leiden, Hoffnungen und Bestrebungen ist angebrochen, und der neue dichterische Inhalt will die Form zerbrechen, die ihm von unsern großen Klassikern überliefert ist. An den alten Fundamenten wird mächtig gerüttelt, und eine entfesselte subjektive Willkür scheint allen geschichtlichen und wissenschaftlichen Boden zu verlieren. Starres, eigensinniges Festhalten an den Sätzen

des Aristoteles, Lessing ꝛc. entspricht am allerwenigsten dem Charakter dieser großen Geister, die ihr Wissen aus der gegebenen, objektiven Erfahrung aufbauten und die schlimmsten Gegner dogmatischer Versteinerung und fortschrittsfeindlicher Systematik waren. Wir handeln im Sinne von Aristoteles, wenn wir auch seine Aufstellungen nachprüfen und untersuchen, ob sie das Wesen einer Kunst bezeichnen, die sich in zweitausendjähriger Entwicklung bei den verschiedensten Völkern nach ihm weitergebildet hat. Es ist sehr bequem, wie es manche Forscher thun, die Schablone des Aristoteles an alle poetischen Werke anzulegen und alles als verfehlt und falsch abzuweisen, was zur Formel des Meisters nicht paßt, wissenschaftlich ist es nicht, und einen Nutzen für die schaffenden Dichter hat es auch nicht. Aus der gesamten Litteratur ist das Wesen der Dichtkunst und ihrer einzelnen Werke zu ergründen; die Resultate einer solchen Forschung kommen erst dem ausübenden Dichter zu Gute. Grade in der Jetztzeit sind derartige umfassende Untersuchungen, die sich möglichst fernhalten von vorgefaßten philosophischen Schulmeinungen, besonders geboten, wo die dichterische Produktion eine sehr bedeutende geworden, und ein heftiger Kampf der Geister über Grundfragen der Poesie entbrannt ist, der umsomehr an Bedeutung gewinnt, als die weitesten Kreise des Publikums daran beteiligt sind.

Wesen und Entstehung der Dichtkunst im allgemeinen.

Alle äußeren Handlungen sowie Gefühle und Empfindungen des Menschen, die nicht in seinen instinktiven Trieben, also etwa dem Erhaltungs- und Gattungstriebe wurzeln und sein Begehren nicht in Thätigkeit setzen, haben für ihn den Charakter des interesselosen Spiels. Die Kunst ist ein Spiel der Phantasie, das mit verschiedenen Mitteln

den Sinnen des Menschen zum Bewußtsein gebracht wird. Fast jeder Mensch erzeugt im Traume Bilder von größerer oder geringerer Stärke; sie entstehen unwillkürlich und nehmen im Fieber und Wahnsinn derart an Stärke und Dauer zu, daß der Mensch auch in wachem Zustande von ihnen beeinflußt und derartig beherrscht wird, daß er nicht mehr mit unterscheidendem Verstande das Phantasiebild von der Wirklichkeit unterscheiden kann und die Wahnbilder für Wirklichkeit hält. Diejenigen aber, welche willkürlich Bilder in ihrer Phantasie zu erzeugen und sie mit den Mitteln der Sprache, des Tones so darzustellen vermögen, daß diese Bilder in derselben Stärke auch von andern wahrgenommen und empfunden werden können, diese bevorzugten Menschen heißen Dichter. Irgend eine starke Empfindung setzt die Dichterphantasie in Thätigkeit, und das hervorgebrachte Phantasiebild ist nichts als ein Ausdruck, gewissermaßen eine Illustration dieser Empfindung; sie beherrscht das Bild, und des schaffenden Dichters Arbeit ist es nun, mit den technischen Mitteln seiner Kunst dasselbe so darzustellen, daß sich diese mächtige Empfindung mit dem Genusse des Kunstwerks von den schwächsten Anfängen an bis zur vollen Entfaltung auch dem genießenden Menschen mitteilt und in ihm dieselben Gefühle erweckt und ablaufen läßt. Starke Phantasie also und technische Fertigkeit in jeglicher Art des sprachlichen Ausdrucks machen den Dichter; Phantasie und vollendete Technik machen überhaupt das Wesen eines jeden Künstlers aus, finden sich aber selten in harmonischer Vollendung vereinigt. Gewaltige Empfindung und große Sprachgewandtheit bewundern wir an Klopstock, aber seine Phantasie war doch in gewissen Grenzen beschränkt; er verstand es nicht, in plastisch anschaulichen Bildern von Personen und Dingen seinen Empfindungen einen reichen, stets wechselnden, neu anregenden Ausdruck zu geben. Bei

Schiller nahm in höherem Alter die Kraft der Phantasie ab, während seine technische Gewandtheit in Anlehnung an Goethes Art gewachsen war; sein Wallenstein ist nicht ein Charakter aus einem Gusse; daher ist es auch für den Schauspieler so schwer, sich davon ein rechtes Bild zu machen, während die Geburten seiner jugendlichen Phantasie, wie Karl Moor, Fiesco ꝛc. wahre Prachtgestalten sind, die sich jeder sofort plastisch vorstellen kann.

Gewandte Technik allein reicht also für die Kunst nicht aus, und auch gewaltige Phantasie ohne die nötige Technik nicht. Mag ein musikalischer Gelehrter noch so fein alle Regeln der Komposition verstehen und die wirkungsvollsten Klangfarben, Akkorde der besten Komponisten zu einem neuen Werke zusammenstellen und alle Regeln aufs feinste erfüllen, er läßt das Publikum kalt. Warum? Es fehlt ihm an Empfindung und Phantasie, folglich kann auch keine Empfindung den Zuhörer gefangen nehmen, keine neuen musikalischen Bilder der Phantasie können dessen Vorstellung bereichern, folglich bleibt das Stück wirkungslos. Unter den Malern finden sich viele, die wohl eine gewisse technische Vollendung besitzen und die Farben in virtuoser Weise aufzutragen wissen, aber ihre Bilder lassen trotz aller Effekte vielfach kalt, wenn sie nicht einer starken Empfindung und der dadurch schöpferisch angeregten Phantasie ihre Entstehung verdanken und durch das Betrachten des Bildes dieselbe Empfindung zu erwecken vermögen. Bei manchen Malern wird überhaupt mit kritischem, ich möchte fast sagen spekulativem Verstande ein Gegenstand nur deshalb gewählt, damit er demselben Gelegenheit giebt, diese oder jene einseitige virtuose Fertigkeit zu zeigen. Künstler kann man derartige Leute ebensowenig nennen, wie so viele Gelehrte und Schulrektoren des 17. und 18. Jahrhunderts Dichter, weil sie mit Phrasen aus Terenz, Plautus, Vergil, Ovid Gedichte zusammenbauten;

alle die Hunderte von Kapellmeistern, Musiklehrern heutigen Tages, die auf keine andere Fähigkeit als ihre musikalische Gelehrtheit gestützt, sich einbilden, neue Opern, Symphonieen, Lieder, Märsche, Tänze komponieren zu können, lassen kalt und sind keine Komponisten. Alle Gefühle, alle großartigen Erregungen bei ihnen sind nur Heuchelei oder Diebstahl. Das einzige und beste Kriterium für die Beurteilung jedes Kunstwerks ist demnach die Größe und Stärke der darin offenbarten Phantasiethätigkeit und die technische Vollendung, die sich in der Darstellung derselben zeigt. Wir werden uns derselben dadurch bewußt, daß eine bestimmte starke Empfindung mit dem Genusse des Kunstwerks auf uns übergeht und gleichzeitig abläuft. Dieses Ablaufen der Gefühle möchte ich im Sinne des Aristoteles Katharsis nennen und für sämtliche Arten der Dichtung als wesentliches Merkmal annehmen. Je stärker die Einwirkung des Dichtwerks auf den Menschen ist, je mehr dieser von der Phantasie des Dichters gefangen genommen und in die Scheinwelt des Dichters hineingezaubert wird, desto besser ist das Dichtwerk, und desto dauernder wird es sein. Die gewaltige Empfindung der Auflehnung des Menschen gegen die höhere, göttliche Auktorität, seine Unzufriedenheit mit dem gewohnten Gange der Welt hat schon manche Dichterphantasie erregt, aber am siegreichsten ist dies Gefühl zum Ausdruck gebracht in Goethes „Faust"; deshalb sind alle andern Faustdichtungen als schwächerer dichterischer Ausdruck dieser Empfindungen vergessen, und es wird wohl schwerlich ein Dichtwerk hervorgebracht werden, was Goethes „Faust" übertreffen könnte. Die Lust an abenteuerlichen Entdeckungen von neuen Meer- und Weltwundern, verbunden mit einem Gefühl des Heimwehs ist nirgends schöner zum Ausdruck gebracht als in Homers „Odyssee".

Zusammenhang des Dichtwerks mit der Welt der Wirklichkeit.

Die Phantasiebilder werden geboren in dem menschlichen Empfindungsleben, das durch alle möglichen Eindrücke des vielverzweigten Lebens der Gegenwart und Vergangenheit beeinflußt ist. Alle Vorstellungen des realen Lebens fließen natürlich unwillkürlich mit in die Gebilde der Phantasie über, ohne im übrigen ihre souveräne Freiheit zu beschränken. Die Welt der Wirklichkeit erweckt im Dichter eine starke Empfindung, diese ringt nach Gestaltung in dessen Phantasie, welche dieselbe in ihrem Verlaufe von Ursache und Wirkung darstellt. Die ältesten Mythen und Märchen sind ungeschriebene Poesie, die Form war im mündlichen Vortrage genau fixiert, natürlich sehr einfach und schmucklos wie das ganze Leben der ältesten Naturmenschen. Wenn am Abend die Sonne in feuriger Pracht am Himmel stand, um bald dahinzusinken in traurige Finsternis, vor ihr aber der glänzende Mond erschien, da ergänzte der von seliger Wehmut ergriffene, phantasievolle Naturmensch dieses Naturschauspiel nach dem Gesichtspunkte von Ursache und Wirkung in der Art, daß er nach Art der Kinder auch leblosen Gegenständen menschliches Wesen beilegte und die beiden Himmelskörper als Menschen in ein bestimmtes ursächliches Verhältnis zu bringen suchte; der Sonnenball wurde der die Rosse lösende Sonnengott, Hippolytos, der von der glänzenden Mondscheibe, der Stiefmutter Phaedra verfolgt wird und untergeht. Das Bewußtsein, daß der Mythus an Naturerscheinungen von mächtig erregender Empfindung anknüpfte, verwischte sich mehr und mehr, die Dichtung selbst wurde weiter in der Phantasie ausgestaltet und vervollkommnet, und so ist Euripides „Hippolyt" entstanden, Racines „Phaedra." „Auch das Schöne muß sterben," das ist etwa die Empfindung, die im Zuschauer durch die Erzählung des

Mythus oder den Vortrag des Dramas zu siegreichem Durchbruch kommt. Der Schall des Donners, der dem Gewitter vorangeht, wird in der nach Ursache und Wirkung forschenden Phantasie des Menschen der Kampfesruf der Götter gegen die Riesen, d. h. die verheerenden Elemente; der verheerende Krater des Ätna wird zum Einaug Polyphem, der alles vernichtet, was in seine Nähe kommt und daher Feind aller Bildung und alles Rechtes ist; die glänzende Mondscheibe, die für den Thalbewohner allabendlich auf dem grünen Waldesrande des Berges ruht, nimmt in der gestaltenden Phantasie die Gestalt der liebreizenden Selene an, die den grünen Jäger Endymion küßt und die Nacht bei ihm ruht, der Strom wird zum Stromgott, der Rhein wird Vater Rhein, der sich mit Mutter Mosel vermählt. Der so entgegengesetzte Empfindungen hervorrufende Wechsel von schönem, belebendem und erquickendem Sommer und todbringendem Winter findet seinen Ausdruck in den zwei so feindlichen Gestalten des herrlichen Gottes Baldur und des tückischen, todbringenden Gottes Hoedur, der Schwarzelfen und Lichtelfen, der Teufel und Engel. Die im Winter schlafende und erstarrte, leblose Erde ist Dornröschen, die liebliche Sommermaid, die des schönen Ritters harrt, des Helden Frühling, der sie wieder zu neuem Leben auferweckt. Mit zunehmender Bildung des Geistes und Gemütes werden die Geburten der Phantasie auch vielgestaltiger; Ursache und Wirkung werden in den Geschehnissen immer tiefer und eingehender motiviert; man schreitet von äußerlichen Gründen und Zufällen zu einer inneren, im Seelenleben der Phantasiegestalten liegenden Begründung vor; die äußerlichen Schicksalsmächte werden in die Herzen der Menschen selbst gelegt; auch die Empfindungen, aus denen die Dichterwerke geboren, und von denen sie beherrscht sind, werden mit vorwärtsschreitender Gemütsbildung edler, er-

habener. Während die älteren Dichtwerke, zumal Dramen, noch an die vorhandenen und im Volke bekannten Mythen anknüpfen und sich wetteifernd bemühen, den in diesen ausgesprochenen Empfindungen den siegreichsten, vollkommensten Ausdruck zu geben und sie in andrer Weise zu motivieren, werden spätere Dichter von reicherer wissenschaftlicher und menschlicher Bildung mehr durch historische Personen und Vorgänge in ihrem Empfindungsleben dauernd erregt und suchen daher in ihrer Weise dieselben zu begründen und in neuer Wirklichkeit der Welt aus dem Schutte der Vergangenheit hervorzuzaubern, wie dies schon Aeschylos von seiner eigenen Zeit, Shakespeare, Schiller und Goethe mit dem Mittelalter gemacht haben. Auch politische und religiöse Gedanken sowie soziale Betrachtungen bringen mancherlei Empfindungen in der Dichterseele hervor, die nach großartigem Ausdruck ringen; in solchen Empfindungen wurzelt Don Carlos, Tell, Nathan, Egmont, Faust. Trotzdem nun des Dichters Phantasiegebilde nur auf Grund genauer realer Vorstellungen erwachsen können und ohne diese keine poetische Klarheit zu erzeugen vermögen, wie dies Klopstocks „Messias" hinreichend beweist, so sind trotzdem diese Dichtungen noch immer keine reale Wirklichkeit, sondern nur Bilder davon in geringerer oder größerer Stärke und Anschaulichkeit. Das Mittelalter, welches Schiller oder Goethes oder Freytags Phantasie geschildert hat, ist doch nur ein Bild in der Manier der einzelnen Dichter; der Himmel, die Hölle, die antiken Götter im Olymp haben überhaupt keine Vorbilder in der Wirklichkeit, sondern sind freie Erzeugnisse der Phantasie. Wer kann wissen, was ein Brutus, Richard II., Cäsar, Wallenstein in bestimmten Lagen ihres Lebens gedacht, gesprochen und empfunden haben, und doch hören wir sie in den Dramen als lebendige Menschen sprechen, wir sehen sie handeln. Sie sind eben nur Bilder des

ſubjektiv empfindenden und ſchaffenden Dichters. Sind ſie alſo nicht realiſtiſch? Warum ſollen ſie nicht realiſtiſch ſein können? Hat der Zuſchauer vom naivſten bis zum gebildetſten durch die Darſtellung der Perſonen und Verhältniſſe den Eindruck bekommen, als ob ſie wirklich wären und nichts Gemachtes, Gekünſteltes, iſt die Illuſion, in der ſich der Zuſchauer gefangen ſieht, ſo groß, daß er eine Zeit lang glaubt, in einer fremden Welt gelebt zu haben, daß die ſich abſpielenden Ereigniſſe wirklich ſtattgefunden haben und keine ſchönen zerrinnenden Schattenbilder geweſen ſind, dann hat die Dichtung den höchſten Vorzug, nach dem ſie ringen kann, erreicht, ſie iſt in wahrer Weiſe realiſtiſch, d. h. plaſtiſch, anſchaulich. Realiſtiſch in dieſem Sinne ſind die Geſtalten Homers; ein Achill, Hector, Odyſſeus, Aias, Diomedes, Alkinoos, Nauſikaa und wie ſie alle heißen, die prächtigen Kinder der griechiſchen Muſe, ſie ſtehen klar und deutlich vor jedes Blick, der jemals dieſe ſchönen Schiffermärchen und Kriegsgeſchichten geleſen hat. Realiſtiſch ſind die Geſtalten von Egmont, Klärchen, Gretchen, Ritter Götz, Weißlingen, Adelheid, von Karl Moor und ſeinen Räubern ꝛc. Der heutige Realismus, wie er von Frankreich nach Deutſchland importiert iſt, entſpricht dem Weſen der Dichtkunſt meiſt ſehr wenig. Die Vertreter desſelben ſagen, der Dichter ſoll die Welt und die Menſchen ſo darſtellen, wie ſie ſind. Ich gehe ſo weit, dieſen Oberſatz ſogar einmal zuzugeben. Bei der tauſend- und abertauſendfach verſchiedenen Individualität der Menſchen wird man aber doch entſcheiden müſſen, welche Art von Menſchen als maßgebend für die Art aller Menſchen anzuſehen iſt und daher Anſpruch auf getreue Schilderung in der Poeſie hat. Daraus ergiebt ſich, daß man gewiſſermaßen die Typen aus der menſchlichen Geſellſchaft als generelle Vertreter des Ganzen darzuſtellen hat, d. h. Menſchen, Gedanken und Gefühle, die nicht als

Ausnahmen irgendwo einmal vorkommen können und vorgekommen sind, sondern die einen allgemeinen, typischen Charakter haben und haben müssen, weil sie sonst ja überhaupt beim Publikum kein Verständnis finden würden. Was thut nun aber der Realismus? Er stellt keineswegs die Welt dar in ihrem typischen Gepräge sondern mit Vorliebe nur das vereinzelt vorkommende Gemeine, Schlechte, Verkommene; Nervenkrankheiten, die Gott sei Dank noch so selten sind, daß sie nur als ganz einzelstehende Erscheinungen die Psychiatriker interessieren, werden poetisch begründet. „Nana" ist nicht der Typus des Weibes; sie soll eine realistisch geschilderte Gestalt sein, und nichts fehlt ihr so sehr wie der Realismus; denn sie ist kein Weib, wie sie wohl in Wirklichkeit vorkommen könnte, sondern ein Monstrum, ein Homunculus, der zusammenkonstruiert ist aus allem Schlamm und Unrat, den der Dichter in ganz Paris zusammengekehrt hat. Das ganze Werk ist nicht aus einer mächtigen Empfindung geboren, etwa der Empörung oder Verzweiflung über solche Zustände; keinem unbefangenen Leser kommt diese Empfindung von selbst; der Dichter zeigt sich nur als Meister in brillanter Einzelschilderung, die sich stets um bestimmte Dinge dreht. Der Verstand arbeitet mehr als die Phantasie und Empfindung. Ich kann mich der Ansicht kaum verschließen, daß die Dichtung oder was man an „Nana" Dichtung nennen kann, nicht oberster Zweck ist, sondern nur der Schilderung der Prostitution und der Pariser Unzucht eine interessante Form geben soll, daß es eine bequem zu lesende Sittengeschichte pikantester Art ist wie Beckers „Charicles" und manche unserer heutigen kulturhistorischen Romane, die nichts vom Dichtwerk besitzen als den Namen und in äußerlichster Weise die Form. Wenn ich mich nun gegen diese Art pessimistischer Darstellung streng verwahre, weil sie dem realen Leben nicht entspricht, so muß ich ebenso

eine sinnlose Idealisierung der einzelnen Personen abweisen, weil auch sie dem Wesen der Poesie nicht entspricht; solche über und über vollkommene Personen vermögen nicht die im Dichter lebende Empfindung auf andere zu übertragen, weil sie als unwahrscheinlich keinen Glauben finden, höchstens bei der noch an Wunder glaubenden unreifen Jugend. Hier sei auch noch ein Wort über Tendenzdichtung gesagt, weil darüber so viel und verschiedenartig geurteilt wird. Die Weltanschauung eines Dichters beeinflußt unwillkürlich sein Gefühlsleben; vergangene oder gegenwärtige Verhältnisse und Personen werden nach der subjektiven Weltanschauung beurteilt; die daraus erwachsenden Gefühle und Empfindungen tragen das subjektive Gepräge des Dichters, folglich auch die Produkte der durch letztere angeregten Phantasie; so wird etwa das Bild Luthers oder Gustav Adolfs von einem ultramontanen Dichter verschieden sein von dem Bilde, welches die Phantasie eines dichtenden Lutheraners davon entwirft. Trotzdem ist den beiden diametral verschiedenen Dichtwerken der Charakter eines wahren Kunstwerks nicht abzusprechen, wenn sie, aus einer wahrhaftigen dichterischen Empfindung geboren und mit vollendeter Technik dargestellt, nichts wollen, als diese Empfindung auch auf andere übertragen.

Ist aber die dichterische Form nur angemaßt, um eine bestimmte im Verstande und Willen liegende Absicht oder Tendenz auf bequemere Art zu erreichen, dann hört der Charakter des Kunstwerks auf, dann haben wir es nur mit einer Belehrungsschrift in poetischer Form zu thun, die auf derselben Stufe steht wie die Kulturgeschichten und modernen Sittenschilderungen in der geliehenen Form des Romans. In diesem Sinne aufgefaßt sind Tendenzdichtungen absolut zu verwerfen, weil sie auf einer inneren Unwahrheit beruhen und keine Kinder der Phantasie sind

voll Leben und Wahrheit, sondern verstandesmäßig zusammengeleimte Puppen darbieten, denen die Seele fehlt.

Einteilung der Dichtwerke.

Aristoteles giebt Poet. I, 3 drei Einteilungsprinzipien für die Dichtwerke, „indem sie teils mit verschiedenen Mitteln, teils verschiedene Gegenstände, teils endlich in verschiedener und ungleicher Art nachahmen.“ Auf Grund der verschiedenen Art des Vortrags werden nun seit Aristoteles drei Arten der Dichtwerke unterschieden, das Epos, die Lyrik und das Drama, je nachdem die Dichtungen nur rezitiert oder unter Begleitung der Lyra gesungen werden oder in lebendiger Aktion vor den Augen des Zuschauers sich abspielen. Diese Einteilung fällt zusammen, sobald sich die Art des Vortrags ändert, und das Epos nicht mehr rezitiert, die Lyrik nicht mehr gesungen und das Drama nur gelesen wird. Goethe behält die Einteilung mit anderer Begründung bei und teilt ein in 1) epische Dichtung, „die klar erzählende,“ 2) lyrische, „die enthusiastisch aufgeregte,“ 3) dramatische, „die persönlich handelnde.“ In größerer oder geringerer Abweichung davon bewegen sich in den Poetiken sämtliche Einteilungen um diesen Gesichtspunkt. Die Einteilung leidet an dem Fehler, daß sich die Glieder gar nicht auch nur annähernd ausschließen. Es giebt rein epische Epen, d. h. solche, welche nur die das Gefühlsleben und die Phantasie des Dichters bewegenden Thatsachen darstellen, wie z. B. die homerischen Gedichte, aber es giebt auch lyrische Epen, worin außerdem die Stimmungen und Gefühle des Dichters ausgesprochen sind, wie z. B. in Klopstocks „Messias“ und so vielen neueren Romanen, Novellen und Balladen, und es giebt endlich dramatische Epen, worin lebhafte Aktion und dramatische Spannung sich zeigen, wie in Balladen von Bürger, vielen Volksliedern und Novellen. Dann giebt

es epische Lyrik, lyrische Lyrik und dramatische Lyrik. Es giebt epische Dramatik, wie z. B. die Mysterienspiele, die meisten griechischen Dramen, Shakespeares Historiendramen, die Oratorien, ferner aber auch lyrische Dramatik, wie z. B. die meisten Opern, Goethes „Tasso", „Iphigenie", und dramatische Dramatik, wie die besseren Dramen von Wildenbruch. In Schillers Dramen sind alle drei Gattungen wahrnehmbar; sie zeigen sehr viele epische und lyrische Bestandteile, daneben aber auch dramatische Spannung. Aus dem Gesagten geht hervor, daß wir mit dieser Einteilung nicht weiterkommen, weshalb die Verwirrung groß ist. Wer kann wissenschaftlich genau heutigen Tages Roman und Novelle, Ballade und Romanze, Drama, Schauspiel ꝛc. unterscheiden? Dem Wesen der Dichtkunst, wie wir es entwickelt haben, entspricht als Einteilungsprinzip nur die Gesamtempfindung, welche größere Gruppen von Dichtwerken in ziemlich ähnlicher Weise wenigstens beherrscht. Eigentümlicher Weise wendet Aristoteles dieses Prinzip, zum Teil wenigstens, an bei der Definition der Tragödie, indem er sagt, daß sie durch Erregung von Erschütterung und Rührung (*δι' ἐλέου καὶ φόβου*) die Entäußerung dieser Gefühle (so fasse ich *κάθαρσις*) bewirke. In weiterer Konsequenz finden wir eigentümlicher Weise nur bei der dramatischen Dichtung denn auch die Einteilung in Tragödie, Komödie, Schauspiel, Lustspiel, Posse; aber warum wird dieses Einteilungsprinzip nicht auf alle Dichtungen übertragen? Es giebt doch geradeso gut komische und tragische Epen und eine Menge anderer, die in der Mitte zwischen diesen liegen, ebenso auch komische, tragische, burleske Lyrik ꝛc.; „Reineke Voß", die „Jobsiade", Baumbachs „Truggold", Seidels „Vorstadtgeschichten" sind epische Dichtungen komischer Art, die „Ilias", Felix Dahns „Kampf um Rom" wirken durchaus tragisch; das Lied „Der Eichwald brauset" ꝛc. und so

viele von Goethe, Heine gehören unter das Tragiſche, „Das Seegeſpenſt“ wiederum und ſo viele Gedichte Heines ins Gebiet des Komiſchen. Die wiſſenſchaftliche Forſchung hat nun feſtzuſetzen, worin das Weſen des Tragiſchen und Komiſchen beſteht und iſt dann in der Lage, die vorhandene Dichtung unter dieſer großen Rubrik einzuordnen und im einzelnen die Technik der verſchiedenen Dichter nach größeren Geſichtspunkten zu behandeln. Über „das Weſen des Tragiſchen“ habe ich gehandelt im Prg. d. Gymnaſiums z. Crefeld 1888. Das Weſen des Komiſchen will ich in der Weiſe zu beſtimmen ſuchen, daß ich diejenigen Dichtungen, in denen das Komiſche in ſeinen ſämtlichen Spielarten vertreten iſt, und die ausdrücklich von den Verfaſſern als ſolche bezeichnet und vom Publikum ſo empfunden wurden, alſo die komiſchen Dramen nach Inhalt und Form unterſuche und ſämtliche Stoffe und Mittel komiſcher Darſtellung auf die Gleichartigkeit ihrer Wirkung prüfe und das allen Gleiche und Weſentliche betrachte. Sollte mir dies gelingen, ſo wäre ein wichtiger Bauſtein für eine neue wiſſenſchaftliche Poetik herbeigeſchafft, wie ſie auch für den ausübenden Künſtler und Dichter, vor allem aber für eine auf ſolider Grundlage beruhende äſthetiſche Kritik von Nutzen ſein könnte nicht nur für Fachleute, ſondern jeden Laien, der Sinn hat für Kunſt und Poeſie.

Stoff komischer Darstellung im Drama.

Rein äußerliche, körperliche Abnormitäten: Trunkenbolde, Höckerige, Nieſen und Stottern. Prügelſcenen.

In den griechiſchen Komödien, die zu Ehren des Weinſpenders Dionyſos zur Zeit der Weinleſe oder zu Frühlingsanfang aufgeführt wurden, bildeten frohe Zecher von Profeſſion als Chor das komiſche Element, die in Verbindung mit einem oder mehreren Schauſpielern entweder ſelbſt foppten und in derben Späßen ſich bewegten oder Gegenſtand derſelben waren; dünne Waden nach Art der Böcke, rote Naſe, aufgedunſenes Geſicht, Dickbauch, das ſind die äußerlichen charakteriſtiſchen Eigenſchaften und recht lüſterne, ſinnliche Triebe, die ſich in Worten und Gebärden äußern, die innern Merkmale derer, die ihr Leben lang etwas tief ins Weinglas geſehen haben. Dieſe Eigenſchaften werden vom Dichter in ein beſonders helles Licht geſetzt. So erſcheint Silen und ſeine muntern Jungen im „Cyclops“ des Euripides, dem einzigen uns erhaltenen griechiſchen Volksdrama, aus dem ſich ſpäter durch Gewährung eines beſondern Chors die eigene Gattung der griechiſchen Komödie weitergebildet hat. Die Weltanſchauung dieſer Zecher wird in dem Chorliede ausgeſprochen: Cyclops 488 ꝛc.:

„O wie ſelig, wer frohlocket
Bei der Traube ſüßem Born
Zum Gelage hingeſtrecket
In dem Arm den Freund umfangend,
Auf dem Bett die holde Blüte
Eines üppig ſchönen Weibes
Und von Öl duftend das Haupthaar.“

Der schlimmste Saufaus ist in dem Stücke der täppische, plumpe und rohe Polyphem, der in einem Zug den Weinschlauch des Odysseus leert und zwei Gefährten desselben mit Haut und Haar auffrißt; seine Betrunkenheit wird nun zu den größten Späßen benutzt. Voll sinnlicher Gier schleppt er den häßlichen Schmerbauch Silen mit seiner Glatze und seinem zerschundenen Gesicht in die Höhle, ihn für einen Ganymed haltend, an dem er seinen Liebesdurst befriedigen will, vgl. V. 574 ꝛc.; nach vielen Neckereien wird er schließlich von Odysseus geblendet und von den Satyrn auf alle mögliche Weise gezaust und herumgestoßen, schreit vergebens nach dem bösen *Οὖτις*, dem „Niemand", der ihm das alles angethan und wird so recht zum besten gehalten. Ein echtes naives Volksstück! Ein Gegenstück zu diesem Bilde trunkenen Übermuts ist der Philokleon in Aristophanes „Wespen," ein echter schäbiger atheniſcher Philister, einer von den Volksvertretern, die von ihrem Richtersold und den damit verbundenen Bestechungen und Räubereien lebten, der einmal unter seinen Athenern ein Gastmahl mitmacht und sich nun sofort übermäßig betrinkt, den Zechgenossen gleich das schönste Mädchen wegkapert und mit ihr alle möglichen zwei- und eindeutigen Späße macht (V. 1360 ff.). Er will alle Leute prügeln, wirft der Bäckersfrau ihre Brote in den Schmutz (V. 1410) und foppt sie noch dazu aus. Zum Schluß tanzt er recht gemein, „daß die Hüftpfann selber sie dreht sich herum mit der Hüft' und den baumelnden Beinen."

Das Stück endigt ähnlich wie eine Mannstädtsche Posse. Betrunkene werden gerne dargestellt. Ich erinnere an den betrunkenen Kellner Stephano in Shakespeare's „Sturm," der sich immer mit „Hoheit" anreden läßt; ergötzlich ist die Mystifizierung des ewig betrunkenen Kesselflickers Christoph Schlau im Vorspiel zu „Der Widerspenstigen Zähmung," der im Rausche in einen Palast

gebracht wird und beim Erwachen nun gar nicht seinen Augen traut, als er von Pagen aufmerksam bedient, mit „Eure Herrlichkeit“ angeredet, fürstlich bewirtet wird, und eine schöne, feine Lady ihm als sein Weib entgegentritt. Alles dies stürmt so auf seine im früheren Schlamm verharrende Kesselflickerseele ein, daß er den Spaß schließlich selber glaubt. Wer kennt ihn ferner nicht, den Typus eines Schlemmers und verschmitzten Tropfes, Sir John Fallstaff, dessen Bauch mit einem Düngerhaufen, und dessen rote Nase mit einer Laterne, einem feurig glühenden Salamander, einer Fackel ꝛc. verglichen wird! Die tiefste Lebensweisheit äußert der stets betrunkene Gärtner Antonio in Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit“ in den Worten (II 21): „Ohne Durst trinken und zu jeder Zeit verliebt sein, gnädige Frau, das unterscheidet uns allein von den Tieren.“ Alle werden aber übertrumpft von dem „Prinz von Arkadien“ in Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt,“ jener wandelnden Siegellackstange, der, nachdem er alles verpraßt, in der Unterwelt den Posten eines Pförtners bekommen, wo er der Schnapsflasche weiter zuspricht und seines oberweltlichen Daseins in besoffener Wehmut gedenkt, die er auslallt in dem Schauergesange: „Als ich noch Prinz war von Arkadien, da lebte ich in Saus und Braus“ ꝛc.

Neben den Säufern bilden in den volkstümlichen Spielen die Fresser und Dickbäuche eine stehende Figur. Auch als Fresser leistet Polyphem etwas Erkleckliches, wie wir bereits gesehen. Große Eimer Milch stürzt er für gewöhnlich herunter als Befeuchtung für Rinderbraten oder Wildpret (Cyclops 321) und donnert mit Zeus um die Wette (ebendaselbst). Die stehende Figur bei den Griechen war der *Maiowv*. In den deutschen Fastnachtsspielen sind dicke Köche und Köchinnen, große Fresser, die Spuren davon sogar auf der Bühne sehen lassen, sehr be-

liebt. Sie hießen „Molkenbauch“, „Polsterbauch“. Ja noch heutigen Tages hat fast jede Stadt von ihrem „Freßklötsch“, wie er in Köln genannt wird, wunderbare Geschichten zu erzählen. Von ihrem Lieblingsgericht haben diese Bühnentypen ihren Namen: Hans Wurst bei den Deutschen, Pickelhäring bei den Holländern, Jean Potage bei den Franzosen, Punch oder Jac Pudding bei den Engländern, Maccaroni bei den Italienern. Außer den Rotnasen und Dickbäuchen erscheinen in den mittelalterlichen Volksstücken auch noch andere Abnormitäten auf der Bühne, der „Gänsschnabel“, das „Schweinsohr“, Bucklige. Petrus wird hinkend dargestellt, wie er unter furchtbaren Gliederverrenkungen einen Wettlauf mit Johannes anstellt. Auch das Stottern muß manchmal die komische Wirkung erhöhen, z. B. bei dem Richter Gänseschnabel in „Figaros Hochzeit“. Auch Niesen zu unrechter Zeit kann komisch wirken. Junghans, Bartholos Diener im „Barbier von Sevilla“ niest eine ganze Scene hindurch (II 7) fünfzigmal hintereinander. Der Bürgermeister von Mottenburg in den „Mottenburgern“ beginnt die berühmte Stadtratssitzung mit einem kräftigen Niesen, worauf mit wichtiger Miene der ganze Stadtrat singt: „Sie haben genießt“ ꝛc. Daß Prügelscenen, zumal im Volkstheater, massenhaft verwendet werden, braucht nicht besonders nachgewiesen zu werden.

Obscönitäten.

Es kann hier natürlich nicht meine Absicht sein, alle zweideutigen Witze, alle saftigen Zoten, alle schmutzigen Handlungen aufzuzählen, die in den Komödien der einzelnen Völker und Zeiten sich finden, sondern ich will nur einige allgemeine Bemerkungen machen und einzelne Beispiele aufzählen, um später, wie aus den übrigen aufgezählten Mitteln komischer Wirkung, auch aus ihnen einen Schluß auf das Wesen des komischen Dramas machen zu

können. Die Komödien des Aristophanes strotzen ordentlich von saftigen Witzen, von Zoten und obscönen Handlungen, die wir moderne Menschen kaum begreifen; Plautus und Terenz leisten auch darin etwas; in der italienischen Renaissancedichtung wird das gemeinste geleistet, was überhaupt möglich ist, ebenso in den deutschen Mysterien- und Fastnachtsspielen und den Stücken der englischen Komödianten. In der modernen Zeit wird es besser, vielfach legte sich die Geistlichkeit und die Obrigkeit energisch ins Mittel, um die Bühne vor Verrohung zu bewahren. Shakespeare ist derb, aber nie gemein, hat freilich auch komische Wirkungen durch obscöne Witze und Handlungen nicht verschmäht. Im modernen deutschen Lustspiel wird meist auf derartige Wirkungen verzichtet. Um die Derbheiten, ja Unflätigkeiten bei Aristophanes und den deutschen Fastnachtsspielen richtig zu würdigen, müssen wir bedenken, daß die Spiele aufgeführt wurden bei einer Gelegenheit, wo das Leben in potenzierter Weise pulsierte, bei den Griechen mit Beginn des Frühlings, wo der im Winter gestorbene weinspendende frohe Gott Dionysos wieder zu neuem Leben erwachte und seine Vermählung mit Libera oder Ariadne feierte, oder auch anfangs Winter bei der Traubenlese, wo eine weinfeuchte Feststimmung alle Bande löste und auch den geringsten Sklaven zu selbstbewußtem Lebensgenuß, zu froher Überlegenheit und Übermut veranlaßte, wo bei den feierlichen Umzügen fröhlicher Mummenschanz getrieben wurde, und die Phallophoren sich in derben Witzen in Beziehung zu dem von ihnen einhergetragenen Phallos ergingen. Damals gab es in dem demokratischen Athen keine gesellschaftlichen Schranken, jeder machte mit, tollte und jubelte. Dazu war das Leben im Süden überhaupt viel nackter, freier, natürlicher. Niemand schämte sich seiner natürlichen Triebe, die höchste Natürlichkeit, ja Derbheit schloß eine hervor-

ragende geistige Kultur nicht aus, wie es bei den modernen Völkern meist der Fall ist. Wer sich aber einen Begriff vom mittelalterlichen Fastnacht machen will, der braucht doch nur mal unsern heutigen, von Obrigkeit und Kirche streng beaufsichtigten Karneval in Köln, Aachen, Mainz, Paris, Wien mitzumachen, er braucht nur mal einige Lokale in den rheinischen Städten und Dörfern zu besuchen, und er wird überzeugt sein, daß dramatische Spiele, die diese Feste ergänzten und darstellten, auch viel Obscönes bieten, ja bieten mußten, wenn sie dem fastnachtsfrohen, weindurchfeuchteten lustigen Völkchen gefallen sollten. Ich habe schon früher bemerkt, daß der Dichter vom Publikum abhängt, daß er sich an seine traditionelle Art zu fühlen einigermaßen binden muß, wenn er verstanden sein will, und so mußten sonst ernste Männer wie Aristophanes, Giordano Bruno, Arioſto, Macchiavelli ebensogut wie der cynische Bibbiena, der schamlose Aretino und der frivole Eugène dem Geschmacke entgegenkommen. Ja sogar der ernste, philosophische Grübler Euripides, dieser nüchterne Denker giebt in seinem „Cyclops“ ein echtes Possenspiel voll von Obscönitäten, das aber jedenfalls bei dem naiven, heitern, genußsüchtigen und genußfähigen atheniſchen Publikum, das sich meist zusammensetzte aus Töpfern, Matrosen, Fischern, Obst- und Gemüseverkäufern und Handwerkern, sehr viel Beifall fand. Ja warum soll denn auch der ernsteste Mann nicht einmal alle Fesseln von sich werfen, die ihn sonst das ganze Jahr binden?

Schlimmer freilich schon war es, wenn im Anfang des 17. und 18. Jahrhunderts in England die schlüpfrigsten Frauen- und Männerrollen von Schauspielerinnen dargestellt wurden, während in den bessern Zeiten in Athen die Frauen sogar vom Besuch der Komödie ausgeschlossen waren, und die unzüchtigen Frauenrollen nur durch Männer gegeben wurden, wie das auch in Rom der

Fall war. Das muß aber festgehalten werden, daß keine Obscönität an und für sich schon komisch wirkt, sondern erst in bestimmtem Verhältnis zur Handlung. Worin die komische Wirkung besteht, darüber später. In dem Donaueschinger Passionsspiel greift Malchus, als er die Jünger fangen will, statt ihrer den blinden Marcellus, reißt ihm sein einziges Gewand herunter, so daß dieser nackt dasteht gerade in dem Augenblicke, wo der Heiland gefangen wird. Im „Spiel vom verlorenen Sohn", welches die englischen Komödianten aufführten, wird dargestellt, wie der verlorene Sohn sich vom Vater sein Erbteil herausgeben läßt und damit in die Welt zieht. In einer echten Spelunke von Wirtshaus, das schon mehr Bordell ist, wird er natürlich bedeutend erleichtert, so zwar, daß er alles herausgeben muß bis aufs Hemd. Eben ist er mit der Tochter am Ende des Liebesgenusses angelangt, da will die bezahlt sein. Sie wollen alles haben, Hose und Wamms. Haupttableau! Der verlorne Sohn wird von Mutter und Tochter seiner Hose und seines Wammses entledigt und nackt und bloß an die Luft gesetzt. Ebenso unflätig ist das „Fastnachtsspil von den drei nacketten Göttinnen von Troya", worin in komischer Weise das Urteil des Paris behandelt ist. Adam und Eva müssen natürlich ebenfalls als Bühnentypen in den Volkstheatern bedeutend herhalten. In der Komödie der Griechen ist schon das Kostüm zotig, indem jede darstellende Person einen nachgebildeten Phallos offen trägt, der fortwährend Anlaß zu Obscönitäten giebt. In der „Lysistrate" des Aristophanes verschwört sich die gleichnamige Heldin des Stückes mit den übrigen Frauen Athens, die Burg zu besetzen und keinem Manne den ehelichen Genuß und Verkehr zu gestatten, bis sie mit den Spartanern Friede geschlossen hätten. Größte Heiterkeit wird aber die Scene erweckt haben, worin Myrrhine ihrem brünstigen Manne Kinesias gegenüber sich so stellt (Arist. Lysistr.

868—979), als ob sie ihm wieder alle Freiheit wie früher gestatten wolle und auf offner Bühne alles für den Liebesgenuß zurechtmacht; sie sucht natürlich nur Ausflüchte, und als die Erregtheit ihres Mannes aufs höchste gestiegen ist, verschwindet sie und läßt ihm das Nachsehen. In den „Thesmophoriazusen" hat sich in die Festversammlung der Frauen Mnesilochos in Weibertracht geschlichen, um seinen Freund vor der Verurteilung der Frauen zu bewahren. Aber es wird ruchbar, daß ein Mann unter den Frauen ist. Darauf große Untersuchung, bis sie endlich den Mnesilochos erwischt haben und furchtbar mit ihm umgehen. In den „Acharnern" bringt ein Bauer aus Megara in einem Sack seine zwei Töchter als Schweinchen zum Verkauf auf den Markt, die nun betastet, untersucht werden und willkommnen Anlaß zu Obscönem geben (V. 719 ꝛc.). In den „Ecclesiazusen" führen die Weiber den neuen kommunistischen Staat ein, mit gemeinsamem Mittagessen, überhaupt Güter- und Weibergemeinschaft. Nun zeigt die Scene (V. 903 ꝛc.) ein altes Weib und ein junges Mädchen. Beide warten auf Liebesgenuß. Da kommt ein frischer Jüngling daher, beide reißen sich um ihn und preisen ihre Vorzüge, und vor allem pocht die Alte auf das Gesetz des kommunistischen Staates, welches nach dem Rechte der freien Liebe der alten Vettel die Berechtigung auf die Liebe des Jünglings erteilt; allerdings hat sie das Nachsehen, da dieser sich für die jüngere entscheidet. Der „Friede" beginnt damit, daß ein paar Sklaven einen Riesenkloß aus Mist kneten, an den sich allerhand schöne Unterhaltung knüpft, und der Mistkloß ist bestimmt für den Mistkäfer, auf dem Trygaeos als zweiter Bellerophon in den Olymp fliegt. Diese Beispiele mögen für Aristophanes genügen. Im „Amphitruo" des Plautus ist es Jupiter selbst, der die Gestalt des thebanischen sich im Kriege befindenden Amphitruo angenommen hat und nun, da er

bei seiner Allwissenheit auch die Gedanken des Amphitruo kennt, dessen Stelle bei der Gemahlin Alcmene vertritt, ja in seiner begehrlichen Liebeslust soweit geht, daß er den der ersten Nacht folgenden Tag die Sonne nicht aufgehen läßt und dazu dann noch die folgende Nacht als dritte Nacht bei Alcmene schwelgt, während sich alle Welt über die lange Nacht wundert. Die Frucht dieser Liebe ist Hercules, der am Schluß des Stückes unter Donnern und Blitzen auf die Welt kommt. In der „Aulularia" ertönt hinter der Bühne das Wehgeschrei der Tochter des Euclio, Phaedria (Plaut. Aul. IV, 3), die in demselben Augenblick Wehen bekommt, als sie den alten Megadorus heiraten soll, mit dessen Sohn Lyconides sie in verbotenem Umgange gestanden. Die Freudenmädchen sind ebenfalls bei Plautus und Terenz an der Tagesordnung. Der miles gloriosus Periplecomenus wird in köstlicher Weise von einem solchen angeführt. Das stärkste wird in der vom Kardinal Bibbiena für seinen Freund, den Papst Julius X. gedichteten und am päpstlichen Hofe zu Ehren der päpstlichen Nichte Isabella Gonzaga aufgeführten Komödie „Calandria" geleistet, einer höchst geistvollen und witzsprühenden Umarbeitung der „Menaechmi" des Plautus, also einer Verwechslungskomödie. (Ich gebe den Inhalt nach Klein: Geschichte des Dramas Bd. 4.) Calandro heißt der horngekrönte Esel von Ehemann, ein recht dummer Teufel und armseliger Wicht, der dem glühenden, nach Genuß ordentlich rasenden Weibe Fulvia nicht genügt. Lidio und seine Schwester Santilla sind sich als Zwillingsgeschwister ähnlich wie ein Tropfen dem andern; nun dient Lidio in Weibstracht als Dienerin in dem Hause der Fulvia, erregt nebenbei die Begierde des dummen Einfaltspinsels Calandro und ist der Cicisbeo der Fulvia. Seine Schwester Santilla ist in Männertracht bei einem Kaufmann und soll dessen Tochter heiraten. Sie trifft ihren Zwillings-

bruder und muß diesem einmal bei Fulvia in Weiber-tracht aushelfen, die ihren Lidio natürlich in ihr zu sehen glaubt. Aber welcher Schrecken der Fulvia: ihr lieber Lidio ist verzaubert und kann nicht mehr mit ihr genießen (ausführliche Scene!), dann muß der Negromante heran und die Entzauberung vornehmen. In diesem Stile geht es weiter. Was hier Calandro, das ist in Macchiavellis geistreicher und vielleicht überhaupt vollendetster Komödie „Mandrogola" oder „der Zaubertrank", der alte, unfähige, verrostete dottore Nicias, der aber ein sehr junges und vollendet schönes Weib besitzt, die natürlich zu ihrem und Nicias Leidwesen ohne Leibeserben bleibt. Nun ist ein schöner Florentiner Namens Callimaco ganz berauscht von Liebe zu der schönen Lucrezia, prallt aber an ihrer Tugend ab. Und nun setzt dieser Callimaco eine köstliche Intrigue in Scene. Er läßt dem Nicias beibringen, es gäbe wohl Mittel, der Kinderlosigkeit abzuhelfen. Er solle nur mal einen berühmten dottore befragen. Das geschieht. Der dottore sagt, ein von ihm bereiteter Zaubertrank habe auch der Königin von Frankreich geholfen. Der nächste Genuß werde erfolgreich sein, nur müsse er bemerken, daß der betreffende sofort sterben werde. Der dottore ist natürlich niemand anders als Callimaco. Nicias ist recht bedenklich geworden über die Aussicht, plötzlich zu sterben. Aber der dottore kommt ihm zu Hülfe. „Passe mit mehreren hand-festen Burschen an dem betreffenden Abend auf der Straße auf und den ersten strammen Burschen, der des Weges kommt, packe und schleppe ihn in die Kammer zum Weibe." So rät er ihm. Lucrezia ist natürlich außer sich über die Zumutung ihres Mannes. Callimaco aber weiß auch ihren Beichtvater zu gewinnen, der ihr plausibel macht, sie sün-dige nur mit dem Körper, nicht der Gesinnung, das sei keine Sünde, und nun haben wir das heitre Schauspiel, daß Mann, Mutter, Beichtvater unbewußt bemüht sind,

die Absichten Callimacos durchzuführen. Wie kindlich freut sich schon der dumme Nicias, wie passen sie auf den Burschen auf und fangen natürlich den vermummten Callimaco, der nun von dem triumphierenden Nicias zum Beilager mit Lucrezia geführt wird, die am nächsten Morgen willens ist, ihre frühere Scheu abzulegen und es immer so zu halten. Noch saftiger ist Giordano Brunos „Candelajo" oder „Lichterzieher." Bonifacio ist sehr geizig und dazu in die Courtisane Vittoria verliebt. Da er nun nichts ausgeben will, geht er zum Negromante Scaramuré, um von ihm einen Liebeszauber zu bekommen. Der wird ihm auch in Gestalt einer Wachspuppe, und nun eilt er zu Vittoria! Aber es geht ihm schlecht. Vittoria hat sich mit seinem Weibe Carubina verbündet; in Vittorias Kleidern erwartet den liebesdurstigen Bonifacio sein Weib Carubina und geht schrecklich mit ihm um. Diese Scene ist eine der lascivsten aller Litteraturen; Carubina jedoch selbst giebt dem in sie verliebten Bernardo auf sein Werben nach und bestellt ihn an einen abgelegenen Ort, sie, das eben noch so sittenstrenge Weib. Mit viel weniger Witz und Behagen hat Molière in George Dandin den geprellten Ehemann dargestellt; denn wir freuen uns nicht über das behäbige Lachen des italienischen Prälaten über die dummen Ehemänner, sondern sehen mehr eine süßsauer verzogene Miene des Dichters, der wohl so einen dummen Landmann auslachen möchte, welcher den Ehrgeiz besitzt, eine Aristokratin zu heiraten, aber sich selbst doch auch bedenklich hinter den Ohren kratzt, da er sich gestehen muß: mutato nomine de te fabula narratur. So ist die Freude und Heiterkeit, die von dem Stücke ausgeht, keine ungetrübte, war es aber auch nicht für das damalige aristokratische Publikum unter Louis XIV., dem eheliche Treue oder dergleichen furchtbar bürgerlich und gewöhnlich erschien, zumal wenn sie ein Bauer von seiner aristokratischen Frau forderte.

Dieſe, Angelique mit Namen, hat George Dandin nur wegen ſeines Beſitzes geheiratet, weil ſie ſelbſt verarmter Eltern Kind iſt. Ein Kavalier Clitandre, der in der Nähe wohnt, gefällt ihr beſſer, und ihre geriſſene Kammerzofe Claudine weiß die Stelldicheins zu vermitteln. Dandin iſt mehrmals ſeiner Frau auf der Spur, ja glaubt ſie ſchon ſicher erwiſcht zu haben, wird aber immer wieder genasführt und muß, da er ſich bei den hocharistokratiſchen Eltern über ihre Untreue beklagt, noch dazu in den demütigſten Ausdrücken Abbitte leiſten, daß er es gewagt, ſeine keuſche, unſchuldige und ehrbare Frau zu verleumden.

Abnormitäten der Sprache als Mittel komiſcher Wirkung.

Die Sprache iſt individuell. Jeder Menſch faſt ſpricht ſeine beſondere Sprache. Größere Gruppen von Menſchen, deren Sprache in der Hauptſache wenigſtens ähnlich iſt, repräſentieren eine Sprachgruppe, einen Dialekt; die meiſten Nationalitäten haben nun im Gegenſatz zu den Dialekten auch, um eine überall verſtandene Verkehrsſprache zu beſitzen, eine Einheitsſprache künſtlich feſtgeſetzt, die Gemeinſprache. Sie ſteht zu den einzelnen Idiomen in größerem oder geringerem Gegenſatz. An und für ſich kann kein Idiom lächerlich ſein und iſt es unter denen nicht, die dasſelbe Idiom ſprechen. Trotzdem wußten die Dichter auch die Verſchiedenheit der Idiome als Mittel komiſcher Darſtellung zu verwerten und haben davon einen ausgiebigen Gebrauch gemacht. Ich will hier nur einzelnes anführen. Ariſtophanes, der den feinen, durchaus fehlerfreien attiſchen Dialekt in ſeinen Komödien anwendet, läßt vielfach den ſchwerfälligen lacedämoniſchen Dialekt dazu in Gegenſatz treten, der ſich zum attiſchen Dialekte verhielt wie etwa der ſchwäbiſche oder ſchweizeriſche zum norddeutſchen Dialekte; ſo z. B. im Chor der Spartaner in der „Lyſiſtrate". Der Scythe, der in den „Thesmophoriazuſen", den Meneſilochus

bewacht, spricht ein gebrochenes Griechisch, wie etwa der Engländer Deutsch. Im „Poenulus" des Plautus kommt Afrikanerlatein vor im Gegensatz zu dem rein lateinischen Dialekte. Der italienische Dichter Beolko führte in seinen Stücken den florentinischen, bergamaskischen, venetianischen und paduanischen Volksdialekt und gebrochenes Griechisch ein, und zwar teilte er die Rollen des dottore dem bolognesischen Dialekt, den venetianischen den komischen Alten, das Bergamaskische den Dienern zu. Die Zingares'sche oder Zigeunersprache wurde in den Straßen von Rom von Schauspielern auf beweglichen Bühnen und in Masken gesprochen. Der Portugiese Gil Vicente (Anfang des 16. Jahrh.) gebraucht in seinen farças ein ganzes Gemisch verschiedener Dialekte und individualisiert noch die Sprache nach den verschiedenen Ständen, denen die Sprechenden angehören. Am komischsten müssen die zu damaliger Zeit noch als Neuheit wirkenden, das Portugiesische radebrechenden Neger gewesen sein, die vielfach in Stücken vorkommen, z. B. im „Priester von Beira", in der Komödie „Eufemia", „der Komödie der Verwechselungen" des Andalusen Lope de Rueda. Hier kommen zwei Negerinnen vor, Eulalia und Guiomar, die durch ihre Sprache schon komisch wirken. In dem Auto „Lusitania" des Gil Vicente kommt eine Ballade in halbkastilisch vor, und der Jude Jakob mauschelt nach Judenart. Auch im „Maultiertreiber" singt Pero ein Liebeslied in halbkastilisch, was vielleicht die Wirkung hatte, als wenn Bliemchen auf Sächsisch ein Liebeslied singt. In der Posse „Wer hat Kleien" desselben Verfassers sprechen die 3 Hauptpersonen portugiesisch, der Reitknecht Ordonno aber, seiner Heimat gemäß, kastilisch, was zumal in Liedern recht komisch gewirkt haben muß. In „Ines Pereira" tritt im Gegensatze zu den portugiesisch redenden Personen ein Einsiedler auf, der unverfälscht kastilisch redet, was vielleicht ähnlich wirkte wie im „Waffenschmied

sein!“ Der Wursthändler kann essen wie einer, in der Jugend stahl er die Würste aus dem Kessel und aß sie auf, und schimpfen kann er in Ausdrücken, wie sie nur das Metzgerhandwerk, welches in Stechen, Morden, Schneiden aufgeht, erfinden kann („Ritter“ 767). In aufdringlichem Schmeicheln und Schmarotzen dem Demos gegenüber sticht er den Kleon wirklich aus. Ergötzliche Figuren sind die Handwerker in Shakespeares „Sommernachtstraum“; sie, die ungesalzensten Gesellen, aus Philistertum zusammengesetzt, schwingen sich dazu auf, eine hochpathetische Tragödie „Pyramus und Thisbe“ zu Ehren der Vermählung des Theseus aufzuführen. Aber wie! Zettel fürchtet, daß die Damen sich fürchten, wenn das Schwert gezogen wird, und Blut fließen soll, oder etwa der Löwe brülle; deshalb sagt er den Zuschauern schon vorher, daß alles nur Schein ist. Einer der Handwerker muß, mangels eines besseren Auskunftsmittels, die Wand darstellen, die Pyramus und Thisbe trennt, ein anderer den Mond. Im Prolog wird alles erklärt:

V 1. „Der Mann ist Pyramus, wofern ihr es wollt wissen;
Und dieses Fräulein schön ist Thisbe, glaubt es mir.
Der Mann mit Mörtel hier und Leinen soll bedeuten
Die Wand, die garst'ge Wand, die ihre Lieb' thut scheiden.
Doch freut es sie, drob auch sich niemand wundern soll,
Wenn durch die Spalte klein sie konnten flüstern wohl!
Der Mann da mit Latern' und Hund und Busch von Dorn
Den Mondschein präsentiert; 2c.“

Köstlich ist ihre Theaterprobe, wo Stichworte mit andern Textworten in lieblichem Durcheinander mitdeklamiert werden. Eine besonders beliebte komische Figur ist der Schneider, der zumal in den „Lumpaci Vagabundi“ sein Wesen treibt. Er ist natürlich ein Mann von Welt, der sehr gebildet thut, dünn, mager und windig wie eine Ziege, mit deren Meckern seine Sprache eine auffällige

Ähnlichkeit hat. Das Zeug, was ihm für Anzüge geliefert wird, zeigt eine seltene Anhänglichkeit an seine Person, und so wird manche Elle Tuch unter den Tisch geschnitten. Ein recht süßlicher Damenschneider besagter Gattung ist „Schneider Fips“ von Kotzebue. Er ist einfach zu nett, zu lieb und süß und imponiert natürlich dem Mädchen, in dem er seine Braut sieht, gar nicht. Welche herrlichen Gefühle durchwogen seine Schneiderbrust, wenn er ans Heiraten denkt! Szene 5: „Jetzt muß ich Dich (Lieschen) nur noch auf einen Augenblick allein lassen. Ich eile mit der Anprobe hinüber zu dem Springinsfeld. Will doch sehen, ob das Dämchen heute sichtbar ist. Du brauchst die Thüre nicht zu verschließen, ich komme gleich wieder. Dann soll der Abend Dir in süßen, verliebten Tändeleien, an der Seite Deines getreuen Fips dahinfließen wie ein Bach unter Rosensträuchern. Unsre Herzen wollen wir einfädeln in die Nähnadel der Liebe; mit der Schere des Verlangens wollen wir alle Hindernisse aus dem Wege schneiden, und kleinen, niedlichen Püppchen wollen wir das Maß nehmen und emsig an unserm Glücke nähen, bis es eine Naht giebt, die nur des Todes Sense aufzutrennen vermag. Adieu! Du mein immerwährender blauer Montag! Adieu!“ Am höchsten steht natürlich der Pariser Schneider, wie er z. B. in Molières „bourgeois gentilhomme“ auftritt; wie dem Schneider Fips gefällt auch ihm das von der Kundschaft gelieferte Tuch meistens so gut, daß er sich auch ein Stück davon mitschneidet. Er hat natürlich das Monopol für feinen Kavaliergeschmack, trotzdem macht er aus dem gutbezahlenden Jourdain den reinsten Bajazzo; Rock, Hose, seidene Strümpfe, die er liefert, sind so eng, daß sie fast platzen, und vier im Gefolge des Meisters umherspringende Gesellen à la Ziegenbock ihre Not haben, dem kräftigen bourgeois die eng aristokratisch geschnittenen Kleider anzupressen. Das auffällige Blumenmuster des

Rockes ist auf den Kopf gestellt, trotzdem aber rühmt sich der Meister: (II, 8) „Ich fordere jeden Maler auf, euch mit seinem Pinsel etwas Vollkommneres hervorzubringen. Ich habe zu Hause einen Gesellen, der für die Garnierung des Rheingrafen das erste Genie der Welt ist, und einen zweiten, der, was den Schnitt eines Wamses anbetrifft, für den Helden unsres Jahrhunderts gelten kann.“ Die Komik wird noch dadurch vermehrt, daß die 4 Gesellen tanzend und hüpfend auf Kommando den Pseudokavalier anziehen. . . . Der echte Barbier und Haarkünstler gibt sich gern als Mann von Welt, der viel gesehen und vielen Menschen gedient hat. Er weiß alle Neuigkeiten und zeigt eine erstaunliche Geriebenheit, vermittels deren er sich in jeder kritischen Lebenslage zu helfen weiß und es gelegentlich nicht abweist, jemand über den Löffel zu barbieren. Während er sein Geschäft ausübt, flutet in ununterbrochenem Strome seine Beredsamkeit dahin. Das ist der Typus des echten gebildeten Barbiers, wie er in Beaumarchais' „Figaros Hochzeit“ und „Der Barbier von Sevilla“ verewigt ist. Dieser ist klüger und gerissener als mancher vom Schicksal hoch ausgezeichnete Graf und Doktor, muß aber in seiner armseligen sozialen Stellung viel aushalten und manchen Stoß des Schicksals ertragen. Trotzdem ist er stets Herr der Ereignisse. Er sagt (I, 2) im „Barbier von Sevilla“: „Schließlich überzeugte ich mich, daß das Schermesser den eitlen Ehren der Feder vorzuziehen sei. Ich verließ Madrid, und, nun mein Hab und Gut auf dem Rücken, durchwanderte ich als Philosoph die beiden Kastilien, la Mancha, Estremadura, die Sierra Morena, Andalusien, in der einen Stadt gut aufgenommen, in der andern eingesperrt, aber immer über den Ereignissen erhaben“ 2c. So spielt er denn auch in beiden Stücken die Hauptrolle.

Der Bauer.

Auch der Bauer zeigt manche Eigentümlichkeiten an sich, die sein Beruf ihm sowohl im äußern Auftreten als auch im Denken und Fühlen aufgeprägt haben, die aber grade zum innersten Wesen desselben gehören, also auch weit davon entfernt sind, etwa tadelnd oder spottend hervorgehoben zu werden. Er wird gewöhnlich als grob, ungeschliffen und plump hingestellt, da er ja meist einsam und ohne Weltverkehr in harter Arbeit auf seinem Hofe dahinlebt. In der commedia delle arte findet sich dafür die Maske des Bertolino, der einen Kopf hat so dick wie ein Kürbis, struppig rotes Haar, lange, mächtige Ohren und eine vierschrötige Gestalt, dem es aber an der Bauernschläue nicht fehlt. In den Volksstücken müssen die „dummen Bauern" immer herhalten, die eine Brille kaufen, um damit zu lesen, ohne dasselbe gelernt zu haben. Von großer Wirkung war dereinst Kotzebues „Pachter Feldkümmel", der dem Typus des Bertolino einigermaßen entspricht. Aus seinem Heimatsdorfe Tippelskirchen ist das Ungetüm noch nie herausgekommen. Er mißt 5 Ellen im Umfang und ißt demgemäß. In dem Restaurant, wohin ihn Schmerle führt, ißt er 12 Portionen Probe und räsonniert noch obendrein, daß er nichts zu essen bekomme. So dick er ist, so ungeschickt benimmt er sich. In einer engen Gasse, durch die er kommt, stößt er durch eine Bewegung des Armes einer Eierfrau einen Korb Eier auf die Erde, ein anderer stößt mit seinem Regenschirm derart an Feldkümmels Bauernschädel, daß der Stock zerbricht; die Porte-chaise, in die er sich setzt, verliert natürlich sofort ihren Boden, und als er im Pensionat unter den Pensionärinnen befangen steht und sich dann setzt, sitzt er gleich den auf dem Sessel liegenden Schoßhund der Pensionsvorsteherin tot. Die komischste Szene ist die, wo die Pensionärinnen ihn mit in ihren Kreis nehmen, und er tanzen

muß bis zum Umfallen. Natürlich liebt er an seiner einstigen Frau nur das Stämmige, Dicke; es muß etwas dran sein, und Geld muß sie auch viel mitbringen, denn das ist bei jedem rechtschaffenen Bauer ausschlaggebend. Eine edlere Figur, aber doch aus ähnlichem Holze geschnitzt, ist der Onkel Bräsig in der Lustspielbearbeitung des Reuterschen Dichtwerkes.

Krämer, Handelsjuden, Kaufleute.

Der Gewürzkrämer, der seine Waren und deren Güte in den übertriebensten Worten anpreist, der echte Feilscher und Aufschneider, kommt in den Mysterienspielen häufig als komisches Intermezzo bei der Gelegenheit vor, wo die drei Marieen Salben kaufen, und das Jahrmarktstreiben geschildert wird. Der Hausierjude erscheint zum ersten Male in Aretinos „Marescalco". Er handelt mit edeln Steinen, Flitter und Tand, muß außer in Sprache und Gebärde die komische Wirkung dadurch verstärken, daß er veralbert und gefoppt wird. Der klassische Typus des Schacherjuden ist Shakespeares „Shylock", dem die Dukätchen und Diamantchen über alles gehen, der seine Tochter lieber tot sähe, wenn sie nur die mitgenommenen Diamanten in den Ohren hätte, ein spitzbübischer, fanatischer Gauner und Christenhasser, der aber der Lächerlichkeit verfällt, nicht durch rohe äußere Gewalt, wie in den Volksstücken, sondern durch sein eigenes Ich. Wuchernde Juden kommen ferner in Töpfers „Rosenmüller und Finke" vor, und im neuesten Lustspiel ist es der baronisierende jüdische Kommerzienrat, der dem Fluche der Lächerlichkeit preisgegeben wird; z. B. in der „Schönen Galatee" von Offenbach.

Sklaven, Diener und Dienerinnen. Wirte und Kellner.

Sklaven, Diener und Dienerinnen, Parasiten und Schmarotzer wirken komisch entweder durch ihre abnorme Dummheit und Unbrauchbarkeit oder ihre unangebrachte

Klugheit und Verschmitztheit, die sie ihrer Herrschaft entweder zum Nutzen oder Schaden bethätigen. Sie sind vielfach recht neugierig, naschhaft und treiben allerhand Allotria hinter dem Rücken ihrer Gebieter. In der römischen Komödie hält es gewöhnlich der Sklave oder Parasit mit dem lüderlichen Sohn, die Sklavin muß für die Herrin alle delikaten Angelegenheiten besorgen, oder sie erregen als Prügelobjekte die Heiterkeit der Zuschauer. Ein Schnapphahn und Schmarotzer aus lauter Hunger und Elend ist Astrotrogus in Plautus' „miles gloriosus". Er schwatzt seinem aufgeblasenen Herrn alle möglichen Schmeicheleien vor, während er den Zuschauern sagt:

„Wer je ein größeres Lügenmaul als diesen hier gesehen
Oder verlogneren Prahlhans je als diesen da,
Der soll mich haben als seinen Knecht an Leib und Seele.
Aber freilich, der Olivensalat, der ist bei ihm verteufelt gut!
Der Bauch schafft mir die Qual, geduldig muß
Das Ohr es ertragen, damit die Zähne nicht vor Hunger klappern,
Und Beifall muß ich klatschen allem was er lügt."

In Terenz' „Phormio" ist Phormio der Parasit des Antipho, aber doch etwas anständiger; dieser verhilft durch seine geriebene Pfiffigkeit seinem Herrn zur Frau und seinem geldbedürftigen Freunde zu Geld und dem Liebchen. Dieser Typus von Leuten, die aller Welt Freund sind, alles vermitteln, bei großen Gesellschaften der Hausfrau arrangieren helfen und aus einem Badezimmer eine altdeutsche Bierstube machen, bei Duellen sekundieren oder sie friedlich ausgleichen, Toaste halten auf die liebenswürdige Wirtin, sind grade im modernen Lustspiel sehr häufig, z. B. im „Tropfen Gift". Der alte Parasit ist nicht ausgestorben, man erkennt ihn sofort auch im modernen Kostüm. Die Gestalt des schlauen Dieners wird in der italienischen Maskenkomödie ein fester Typus, nämlich der Arlechino, dem als weibliches Pendant die Colombina

zur Seite steht, woraus sich die Soubretten der Franzosen, die Lisette in Lessings Dramen sowie der Typus des modernen Berliner Dienstmädchens gebildet hat. Alle zeigen ein schnippisches, heiteres Wesen und sind zu allerhand kleinen Intriguen sehr brauchbar. Eine andere Figur für Dienerrollen ist der Pierrot und die Pierrette. Der stets gefoppte, feige, naschhafte Diener ist der Burratino. Was die geriebene Kammerkatze bei uns und den Franzosen, das ist die Duenna bei den Spaniern. Den Dienern sind am passendsten die schlauen Wirte anzureihen, die mit pfiffig-hochmütiger Unterwürfigkeit ihre Komplimente nach der Höhe des Geldes abmessen, das der Gast bei ihnen läßt, ruhmredig ihre Küche und ihren Keller preisen und doch betrügen, wo sie können; ein solcher vollendeter Typus ist z. B. der Wirt in Lessings „Minna von Barnhelm"; dann können wir noch hinzufügen die glattrasierten Kellner mit ihrem geschniegelten, frechen und unterwürfigen Wesen je nach der Höhe des Trinkgeldes, nette gespaßige Kellnerinnen und Schankmädels ꝛc. Schlaue Kupplerinnen, die die heiratslustige Welt täuschen und hinters Licht führen, mögen hier auch noch genannt werden. Eine solche ist z. B. Frosine in Molières „Avare", die dem Harpagon vorschwindelt, um ihn recht zu reizen, das Mädchen, was sie ihm empfehle, lebe „(II, 6) von Salat und Milch, von Käse und Äpfeln und bedürfe deshalb weder einer reichbesetzten Tafel noch besonders kräftiger Suppen, verlange auch weder ewig Gräupchenschleim noch sonstige Delikatessen, wie eine andere Frau thun würde ꝛc., sie liebe das Ernste, Alte, kurz und gut, verbrauche nichts." So wird der alte Geizhals von ihr girre gemacht. In der römischen Komödie sind die Wirte, Kuppler und Kupplerinnen stets die geprellten, meist auch in den sonstigen komischen Dramen.

Wahrsager und Beschwörer.

Wahrsager und Beschwörer als lächerliche Personen können natürlich nur eine Wirkung in einer Zeit und einem Volke ausüben, wo dieses saubere Metier überhaupt noch in namhafter Weise Anklang findet. Daher finden sich diese Typen im modernen komischen Drama kaum mehr, weil die moderne Bildung unbarmherzig mit diesem ganzen Gelichter aufgeräumt hat. Im Altertum und Mittelalter sind sie aber anzutreffen, z. B. in Aristoph. „Vögeln". Es ist natürlich der Gegensatz von Schein und Wirklichkeit, von dem großprahlerischen, aufschneidenden Wesen dieser Leute, hinter dem sich schnöde Unwissenheit, Betrug und Hungerleiderei verbirgt, was die komische Wirkung hervorbringt. Ein solcher Wahrsager kommt in dem neuen, von den Vögeln gegründeten Staat vor, an dessen Spitze der Projektenmacher Peisthetäros steht, auf den, um mich etwas vulgär auszudrücken, die Vögel „hereingefallen" sind. Er erteilt mit der Sicherheit eines Orakels den Wolkenkuckucksheimern den Rat:

„Opfre zuerst der Pandora den schneeweißwolligen Widder.
Aber dem ersten sodann, der Dir mein Orakel verkündet,
Schenke dem Seher ein schmuckes Gewand und neue Sandalen,
Reiche den Becher ihm dar und fülle mit Fleisch ihm die Hände!"

Eine ergötzliche Figur ist der Nekromante Ruffo in der „Calandria" des Bibbiena, der, von Profession ein nichtsnutziger Schwindler, dem der Schalk hoch im Nacken sitzt, den vermeintlich verzauberten und daher jetzt unbrauchbaren Cicisbeo der Fulvia entzaubern und dem genußsüchtigen, liebestollen Weibe Fulvia wieder zum früheren Vergnügen verhelfen soll. Ebenderselbe lateinisch kauderwelschende, schalkhafte Schwindler ist der Nekromante Scara-muré in Giordano Bruno's „Il Candelajo". Er stellt dem verliebten aber geizigen Bonifacio, der gern die schöne Courtisane Vittoria besitzen, aber kein Geld dafür ausgeben

möchte, unter allerlei Hokuspokus das Horoskop, orakelt dann tiefsinnig, Bonifacio sei durch Faszinazione verzaubert, will ihn entzaubern und macht ihm große Hoffnung auf die Erreichung seines Zweckes. Als Liebestalisman gibt er dem Bonifacio eine Wachspuppe mit Gebrauchsanweisung, in welchem Punkte er dieselbe stechen, wo er sie tragen solle, damit sie als Liebeszauber wirke. In dem ganzen Stück treibt Scara-muré sein tolles Wesen. Er schwindelt offen und aus schalkhafter Liebhaberei.

Quacksalber und Ärzte.

Der Quacksalber, der allerhand feine Würzelchen und Latwerchen zum Kurieren sämtlicher Krankheiten anpreist, spielt in den mittelalterlichen Stücken eine Hauptrolle. Die Figur wird in der italienischen Maskenkomödie typisch, es ist der dottore, der mit vielen gelehrten Brocken um sich wirft und nichts weiß, die Welt nur beschwindelt. Aber der Komödiendichter nagelt ihn in seiner Unwissenheit fest; zeigt er aber diese Ungeschicklichkeit auch nicht als Arzt, so tritt sie doch im praktischen Leben zu Tage. Die schöne Szene in der „Mandragola" ist schon erwähnt, wo der heißblütige Callimaco den Wunderdoktor spielt, der den Zaubertrank erfunden hat, durch den das Sehnen kinderloser Frauen erfüllt wird. Ein recht pedantischer, langweiliger, ungesalzner Einfaltspinsel ist auch Dr. Bartholo in Beaumarchais' „Barbier von Sevilla", dem der schöne Graf Almaviva die von ihm eifersüchtig bewachte Nichte Rosine wegschnappt, wie Callimaco dem Nicias seine Frau. Über dessen Heilkunst urteilt der Graf Almaviva nicht eben schmeichelhaft:

„Dein Wissen, mein Kam'rad, fürwahr
Hat mehr Erfolg und höh'ren Zweck,
Denn nimmt es nicht die Krankheit weg,
Nimmts doch die Kranken immerdar."

Weiter heißt es (II, 16): „Graf: Adieu, Doktor; ohne Groll. Ein kleines Kompliment, mein Herz. Bitten Sie den Tod, mich noch einige Feldzüge zu vergessen. Das Leben ist mir nie so teuer gewesen.“ Bartholo: „Gehen Sie nur immer, wenn ich solchen Kredit beim Tode hätte“ — Graf: „Beim Tode? Sind Sie nicht Arzt? Sie thun so viel für ihn, daß er Ihnen nichts abschlagen wird.“ Eine breit angelegte komische Schilderung, die typisch geworden, ist der Dr. Diafoirus in Molières „**malade imaginaire**“. Einen Einblick in sein ganzes Treiben gewährt uns schon die Apothekerrechnung, die der Patient Argan im Beginn des Stückes studiert:

„Item, den vierundzwanzigsten ein insinuatives, präparatives und erweichendes kleines Klystier für Herrn Argan“; nun folgt eine lange Reihe von elenden Purgiermitteln.

Ebenso eingebildet und dumm wie der Vater ist auch der Sohn, der in die Praxis des Vaters eingeführt werden soll; er zeigt sich in seinem ganzen nichts durchbohrenden Gefühle bei der Doktorpromotion durch seine stets wiederkehrende Antwort:

Clysterium setzare
Nachher aderlassare
Postea purgare,

worauf der ganze Klystierspritzen tragende Chor bewundernd antwortet:

Bene bene bene bene respondere!
Dignus, dignus est intrare
In nostro docto corpore.

Ein größerer Hohn kann über die ehrsame Fakultät kaum ausgegossen werden. Der gelehrt kauderwelschende und aufschneidende Arzt Dr. Barometricus in Raimunds „Barometermacher auf der Zauberinsel“ führt wenigstens diese Schwindelrolle nur einmal zum Scherze durch.

Schulmeister.

Der erste Typus einer lehrenden Person, die in lächerlicher Gestalt erscheint, deren Auktorität den Widerspruch herausfordert, und bei der Schein und Wirklichkeit gegenübergestellt wird, ist Sokrates in den „Wolken" des Aristophanes. Ehe Sokrates überhaupt auf der Bühne sichtbar wird, hat der Zuschauer schon eine lächerliche Vorstellung des Jugendlehrers durch dessen getreuen Adepten, der mit Prophetenton dem Strepsiades seine Weisheit verkündet:

V. 145. Den Chärephon fragt Sokrates soeben:

Wie viel Flohfüße weit ein Floh wohl hüpft?
Dem Meister nämlich sprang just auf den Kopf
Ein Floh, der Chärephon am Aug' gestochen.
Strepſ.: Wie hat er das gemessen?
Schüler: Hör' und staune:
Er fängt den Floh, läßt Wachs zergehn und taucht
Ihn mit den Füßen drein, das Ding erkaltet,
Pantoffeln trägt der Floh, ganz angegossen 2c.

Dann schimpft Str. über die Wanzen, die aus dem Denkersopha, auf das er sich hat unbekleidet setzen müssen, auf ihn eindringen. Nach dem Vater kommt auch der Sohn Pheidippides zu Sokrates in die Lehre, um das Betrügen zu lernen; aber Böses soll der Vater an dem Sohn erleben; dieser wird ein abgefeimter Lump und Spitzbube, der mit logischen Schlüssen auch dazu kommt, den Vater zu mißhandeln. Aus Wut steckt nun Strepsiades die ganze Philosophenbude in Brand unter Fluchen und Schimpfen auf den Atheisten Sokrates. Dem Lehrer gehts auf der Bühne überall schlecht; so dem Magister Manfurio in Giordano Brunos „Candelajo", der, ganz unschuldig in das Stück verwickelt, fortwährend ausgeraubt und ausgeprügelt wird, aber doch seine Würde und Gelehrsamkeit bei alledem nicht vergißt. Eine echt komische Figur des unpraktischen, von Citaten triefenden Schul-

meisters und Gelehrten ist Sempronius in dem „Horribilicribrifax“ des Andreas Gryphius. Hier spielt er als Liebhaber eine besonders traurige Rolle. Ich will hier der Kürze halber nur die Überschrift und Unterschrift seines Liebesbriefes zum Verständnis hinsetzen: „Dem himmlischen auf der Erde scheinenden Nordstern meiner Sinne, dem großen Bären meines Verstandes, der einzigen Subtilität und höchsten enti meiner Metaphysika, der würdigsten Natur in der ganzen physica, dem höchsten Gut aller ethicorum, der beredsamsten Phöbussin dieser Welt, der zehnten Musae, andern Veneri, vierten Chariti und letzten Parcae meines Verhängnisses, dem hochedlen wolgebornen Fräulein Coelestine ꝛc.“ Und der poetische Schulmeister schließt seine salbungsvolle und citatenreiche Liebesepistel als der, „der die Erde küsset, auf welcher das Gras gewachsen, welches der Ochse aufgeßen, aus dessen Leder eure Schuch-Sohlen geschnitten“. Titus Sempronius, Caii filius Corneli nepos, Sexti Abnepos. Ähnliche derartige komisch wirkende Exemplare sind der schon erwähnte wallisische Pfarrer und Schulmeister Evans in den „Lustigen Weibern von Windsor,“ der Hofmeister in Donizettis „Regimentstochter,“ der Philosoph im „Bourgeois gentilhomme,“ der sich vergeblich mit Jourdain bemüht, wie Sokrates mit Strepsiades und tüchtig mit seiner phonetischen Unterweisung gehänselt wird. Eine mit feiner Ironie gezeichnete pedantische Schulmeisterfigur ist die des Pantoffelhelden und ungeschickten, aber doch etwas ehrgeizigen alten Professors im „Raub der Sabinerinnen.“ Der Versuch, Dichterruhm zu erwerben mit der Aufführung eines Kindes seiner Muse, des Schauspiels „Raub der Sabinerinnen“, fällt arg kläglich für den geplagten Professor aus; er, der Schultyrann, spielt zu Hause vor seiner Frau eine wenig beneidenswerte Rolle.

Richterliche Personen.

Geradeso, wie Ärzte und Quacksalber in ihren berechtigten und unberechtigten Eigentümlichkeiten dargestellt werden, müssen auch die von dieser Seite besonders beleuchteten richterlichen Personen zur Erheiterung des Publikums mit beitragen. Die fidelste Gerichtssitzung, die jemals auf den weltbedeutenden Brettern sich abgespielt hat, ist die in Aristophanes' „Wespen". Diese Volksrichter, ihres Zeichens Handwerker oder faule Tagediebe, sind sehr aufgeblasen im Gefühl ihrer Würde, aber im Grunde nichts als hungrige Lumpen, die von ihrem Richtergeschäft leben und fleißig für Kundschaft sorgen, die gewissermaßen ein Geschäftskonsortium bilden, vor dem der besitzende Bürger sich in acht nehmen muß, da sie stechen und verfolgen wie die Wespen. Trinkgelder verschmähen sie auch nicht für ihre Abstimmung, „geschmiert" wird auch bei ihnen. So ein ungesalzner Philister ist Philokleon, also ein Kleonschwärmer, der an einer Heliastensitzung, die der Bequemlichkeit halber vor seinem Hause abgehalten wird, teilnimmt. Neben den Präsidentenstuhl, den der würdige Ehrenmann einnimmt, wird ein Nachttopf gestellt, außerdem ein Topf mit Linsen, damit er nebenbei auch etwas essen kann. Über den Richter wird ein Hahn postiert, der jedesmal krähen muß, wenn der Richter einschläft, als Schranke des Gerichts dient eine Schweinstallspferche; eine Wasserschöpfe dient als Stimmtopf, und der Nachttopf bildet zugleich die Wasseruhr. Nun folgt ein Lied des Chors zum feierlichen Beginn der Sitzung:

V. 912. „Der Hund von Kydathen klagt wider Labes von Axone, daß Er den Sizil'schen Käs allein gefressen. Strafantrag: wird mit Feigenholz geprügelt."

Die Klage beginnt mit allen Formalien. Der Hund beginnt seine Klagerede, während deren Philokleon Wein

trinkt und etwas schläft. Das Linsenmuß wird auch aufgezehrt, und allerlei Allotria getrieben; infolge der Verschmitztheit des Bdelekkyon spricht Philokleon den Labes frei, da ihn Bdelekkyon absichtlich an den verkehrten Stimmtopf führte. So selbständig urteilen diese Schöffen! Aber welcher Schmerz ergreift den Philokleon, da er erfährt, daß er mal jemand freigesprochen hat! Er wird ohnmächtig und bricht in die Worte aus (V. 1017): „Wie werd' ich die Gewissensbisse tragen? Weh, freigesprochen hab' ich einen! Oh! Wie wird mir's geh'n? Verzeiht mir, heil'ge Götter! Unwissend that ich's, meiner Art zuwider!" Diese von Spott und Hohn auf das souveräne Volk erfüllte Komödie regte Racine zu seinen „Plaideurs" an. Ähnlich wie Philokleon geht es dem verschmitzten Advokaten Patelin in dem gleichnamigen Stücke, das von den Clercs de la Bazoche 1480 in Paris als heiterste Selbstverspottung aufgeführt und noch zu Lessings Zeiten gegeben wurde. So groß war die Zugkraft desselben. Patelin ist ein arger Hungerleider von Advokat, der, um den Vorwürfen seiner Gattin Guillemette zu begegnen, alle möglichen Pfiffigkeiten versucht, um zu Geld zu kommen. In erster Linie kauft er Tuch ohne Geld, will aber, wie er dem Verkäufer sagt, zu Hause sofort bezahlen. Als der Tuchhändler sich in dessen Hause einfindet, ist für ihn der Advokat nicht zu sprechen; er sei krank und dem Tode nahe, könne also nicht bezahlen. Nun folgt eine fidele Gerichtssitzung. Derselbe Tuchhändler hat seinen Schäfer Agnelet angeklagt, weil er ihm einige Schafe gestohlen habe. Des Schäfers Verteidiger ist Patelin, der diesem den Rat erteilt, auf alle Fragen stets mit „bäh," „bäh" zu antworten. Die Befolgung dieses Rates bildet den Höhepunkt der Gerichtssitzung; der Tuchhändler ist wütend ob der Frechheit des Schäfers und verwechselt fortwährend sein Tuch und seine

Schafe; die Konfusion wird dadurch so groß, daß der Schäfer freigesprochen wird. Aber nun ereilt auch den spitzbübischen Advokaten der Fluch der Lächerlichkeit. Er mahnt den Schäfer an das ihm schuldige Honorar; dieser aber hat etwas von ihm gelernt und zahlt mit derselben Münze heim; er antwortet Patelin auch auf alle Anreden mit „bäh," und der verschmitzte Advokat ist schließlich der geprellte Teil. Während wir uns hier über die Findigkeit und Geriebenheit des trotzdem angeführten Advokaten erfreuen, fordert der einfältige, mit lateinischen Brocken um sich werfende Diener der irdischen Gerechtigkeit in Shakespeares „Viel Lärm um nichts" die Lachlust auch des melancholischsten Zuschauers heraus. Es ist der Gerichtsschreiber Holzapfel, der ein paar frisch ergriffene Missethäter verhört und die Sache sehr schlau anzufangen denkt, indem er sagt (IV, 1): „Leute, es ist bereits erwiesen, daß ihr nicht viel besser seid als Spitzbuben, und man wird bald eine Ahndung davon kriegen. Was könnt ihr nun für euch anführen?

Konrad: Ei nun, Herr, wir sind keine. H. Ein verdammt witziger Bursch, das muß ich sagen, aber ich will schon mit ihm fertig werden. — Kommt einmal heran, Musjeh: ein Wort ins Ohr, Herr: Ich sage ihm, man glaubt von euch, ihr seid zwei Spitzbuben.

Borachio: Herr ich sage euch, wir sind keine.

H. Tretet wieder auf die Seite. Bei Gott, sprechen sie nicht, als hätten sie sich miteinander verabredet! Habt ihrs geschrieben, daß sie keine sind?"

Als Konrad ihn sogar einen Maulaffen, ja einen Esel nennt, da sagt H. entrüstet mit falsch gebrauchten lateinischen Brocken (IV, 2): „Despektierst du denn mein Amt nicht? Despektierst du denn meine Jahre nicht? — Wäre er doch noch hier, daß er es aufschreiben könnte, daß ich ein Esel bin. Aber ihr Leute vergeßt mirs nicht, daß ich

ein Esel bin. Nein, du Spitzbube, du steckst voller Moralität, das kann ich dir durch zuverlässige Zeugen beweisen. Ich bin ein gescheuter Mann, und was mehr ist, ein Mann bei der Justiz, und was mehr ist, ein Mann, der sich auf die Gesetze versteht, und sieh'st du, ein Mann, der sein Vermögen hat, sieh'st du, und ein Mann, der Pachtbriefe gehabt hat, und der seine zwei Röcke hat, und alles, was an ihm ist, sauber und akkurat. Bringt ihn fort! Ach hätten sie's von mir aufgeschrieben, daß ich ein Esel bin!" Auch ein Unikum seiner Gattung ist der Richter „Gänseschnabel" in Beaumarchais' „Figaros Hochzeit," der stottert und schnattert wie eine Gans und dumm ist wie ein Esel, da er seine Stelle nur durch Kauf erlangt hat. Als Figaro vor Gericht das Wort anonym braucht, fragt er: „A—nonym? Wa—as ist das für ein Schutzheiliger?" Als sich Marceline als Mutter Figaros entpuppt, gelangt er zu dem salomonischen Richterspruche: „Es ist kla—a—ar, e—er (Figaro) wird sie (Marceline) nicht hei—raten." Heiter ist auch die Figur des Advokaten Bartholo, der sofort großmäulig sein Plaidoyer mit den Worten beginnt: „niemals ist ein interessanterer Prozeß dem Urteil des Gerichtshofes unterbreitet worden, und seit Alexander dem Großen, der der schönen Thalestris die Ehe versprochen hatte" — — hier wird Bartholo unterbrochen, und es wird gestritten, ob in einer Verschreibung Figaros „und" oder „oder" stehe, ob es heiße „ich werde die Demoiselle bezahlen und sie heiraten", oder ob es heißt, „oder sie heiraten." — Der pedantische oder spitzbübische Rechtsgelehrte wird in Italien typisch in der Maskenkomödie. Der dottore ist meist Rechtsgelehrter, Philosoph oder Grammatiker und erscheint in der schwarzen Robe, die noch heute die Gerichtspersonen in amtlicher Thätigkeit schmückt. Auch der Tartaglia ist stehender Bühnentypus des feigen, gefoppten Notars oder Richters.

Er tritt sehr feist und genährt auf, mit großer Brille bewaffnet. Ein solcher Einfaltspinsel ist z. B. der mehrfach erwähnte dottore Nicias in der „Mandragola" des Macchiavelli. In der neueren und neuesten Zeit haben sich die richterlichen und die Lehrpersonen emanzipiert, die alten, von der lieben Jugend zum besten gehaltenen Originale sind meist ausgestorben, und so verschwinden sie auch mehr und mehr von der Bühne.

Militärpersonen.

Der echte Soldat muß Mut, Unerschrockenheit, Geistesgegenwart besitzen und auf Grund seiner kriegerischen Eigenschaften auch selbstbewußt auftreten können. Sind diese Eigenschaften nur angemaßt, scheinbar, so wird der Soldat lächerlich, wenn dies hervortritt. Diese Seite ist im komischen Drama hauptsächlich benutzt. Aber auch das straffe, bärbeißige Äußere, das gar nicht dem sanften inneren Empfinden entspricht, ist als komische Wirkung verwertet worden. Der miles gloriosus ist schon ein Bühnentypus des Plautus und seiner Vorgänger, und er bleibt auch stehende Figur im Mittelalter bis in die neue und neueste Zeit. Pyrgopolinices heißt der ruhmredige Hauptmann bei Plautus, der „Mauerstürmer," der in der wilden Zeit der Diadochenkämpfe nach Alexanders Tod lebt. Er tritt in prahlerischem, kriegerischem Aufzug auf, umgeben von Trabanten, und schneidet der Welt auf, er, ein Sohn Neptuns, habe hunderte von Elephanten mit geringer Anstrengung niedergestreckt, dann 7000 Mann an einem Tage überwunden. Das muß sein hungriger Parasit alles verkündigen:

„Auf Erden giebt's nur einen Mauerstürmer,
So unbesiegt, wie Du an Ruhm und Tapferkeit und Jugendschöne?
Dich lieben alle Weiber und mit Recht,
Du bist ja gar zu schön; erst gestern zupften mich
Zum Beispiel einige am Mantel."

Er hält sich für den schönsten Adonis, dem alle Weiber nachlaufen, dann besitzt er, wie er prahlend verkündet, Haufen von Gold und Silber, so hoch wie der Ätna. Dabei ist er aber dumm wie ein Esel und von jammervollster Feigheit, die am Schlusse des Stückes, wo er so herzhaft durchgeprügelt wird, besonders zu Tage tritt. Er geht in jede Falle, die ihm von dem schlauen Palästrio und den mit ihm verbundenen Hetären gestellt wird. Er, der kriegerische Prahlhans, jammert zuletzt:

„Ja, bei Juppiter und Mars will ich's
Beschwören, daß niemanden ich ein Leid zufügen werde
Für die Schläge, die ich heute empfangen,
Und daß mir Recht geschehen, will ich bekennen.
Wenn ich aber unentmannt von euch mich jetzt
entferne, will
Reden ich von Glück mein Leben lang."

Dieser feige Prahlhans und hohle Wicht bleibt in der italienischen Maskenkomödie des Mittelalters als Capitano Spavento bestehen, das Zerrbild der Condottieri, und nimmt später unter der spanischen Herrschaft die Gestalt des Mohrentöters Matamoros an. Die Wunder der neuen Welt, die Kämpfe mit den Wilden, die fabelhaften Schätze von Indien bilden im spanischen Drama einen Hauptbestandteil und werden ohne Rücksicht in den Zusammenhang eingeschaltet. Das Bramarbastum und die Aufschneiderei der deutschen Landsknechte zur Zeit des dreißigjährigen Krieges stellt Andreas Gryphius in seinem „Horribilicribrifax" dar. Die beiden Prahlhanse heißen Horribilicribrifax und Daradiridatumdarides. Letzterer rühmt von sich (II. Aufzug): „Aus uns werden Kinder geboren werden, welche die Welt bezwingen, die Hölle stürmen und den Juppiter aus dem Himmel jagen werden, nicht anders als wie die Riesen, welche Berge auf Berge gesetzet, durch die Wolken gedrungen und bis an die neunte Sphär Sturm gelaufen sind." — „Alsbald ich auf diese

Welt geboren bin, hab ich auf der Erde herumgesprungen; ich habe meines Vaters Degen von der Mauer heruntergezogen und damit so ritterlich herumgeschwärmt, daß ich der Hebamme den Kopf und der Kindermagd den Leib entzwei gehauen." Köstliche Figuren sind auch der Reitknecht Just und der Wachtmeister Werner in Lessings „Minna von Barnhelm," echte soldatische Eisenfresser, keine Prahlhänse, die nur deshalb komisch wirken, weil sie im innersten Herzen weich und edelmütig sind, fast sentimental, was sie unter einer äußeren rauhen Schale zu verbergen suchen. Diese und ähnliche Figuren beherrschen immer noch die Bühne. Der schneidige Lieutenant, der den Kölner Dom für ein „schneidiges Lokal" erklärt, der mit einem Selbstgefühl auftritt, als sehe die ganze Welt an ihm, dem Helden, herauf, ist eine besonders beliebte Bühnenfigur des modernen Lustspiels.

Schriftsteller.

Nicht erst von heute stammen die Klagen über Kliquenwesen unter den Litteraten, über Professorenring, und wie alle die schönen Worte heißen, es ist früher geradeso gewesen. Es bezeugt dies das mit feinem Humor und beißender Satire geschriebene Lustspiel Scribes „Camaraderie" oder „Eine Hand wäscht die andere." Da besteht in Paris, dem Schauplatz der Handlung, eine Gesellschaft höchst mittelmäßiger Litteraten, die ihren geistigen Mittelpunkt in einer intriganten, politisierenden Frau haben, welche mit dem Ministerium in stetem politisch-geschäftlichem Verkehr steht; diese beherrschen alle Journale und loben darin nur dasjenige, was von den Freunden geleistet wird, während selbst die vorzüglichsten Leistungen nicht dazugehöriger heruntergesetzt und so in der öffentlichen Meinung vernichtet werden. I, 8 sagt so ein unbedeutender Mensch, Namens Oskar, der zu der Camara-

derie gehört: „Wir sind ein Dutzend guter Freunde, welche sich gegenseitig tragen und stützen, die sich bewundern; ein Verein zu gegenseitiger Bewunderung. Der eine setzt sein Vermögen, der andre seinen Geist, der dritte gar nichts! Es gleicht sich schon aus, jedermann gelangt zum Ziel, indem der eine den andern unterstützt.“ So muß ein äußerst talentvoller Advokat, der dieses Treiben verachtet und hofft, durch eigne Leistungen heraufzukommen, bittere Erfahrungen machen. Seine glänzendsten Plaidoyers werden in den öffentlichen Blättern als Stümpereien hingestellt; die unsichtbare Macht, die ihm fortwährend das Wasser abgräbt, bringt ihn der Verzweiflung, ja dem Selbstmord nahe. Das Erheiternde an dem Stück ist nun die Intrigue, durch welche diese Camaraderie getäuscht, ebendiesen Advokaten Varennes zu den höchsten Ehren bringt, ohne daß Varennes sich bewußt daran beteiligt. Für ihn handelt seine Freundin Zoë, die das weibliche Haupt der Verbindung, Cäsarine, in ergötzlichster Weise hinters Licht führt. Heitere Scenen aus dem Reiche der siebenten Großmacht, der Presse, bieten Freitags „Journalisten.“ Der ganze Übermut der mit allen Wässerchen gewaschenen, durchtriebenen, findigen Journalisten zeigt sich in Konrad Bolz und seinem Anhang. Es ist ein Bild heiterster Selbstironie, was da von Bolz über seinen Stand entworfen wird; gutmütig ist der Spott über die Fabrik für öffentliche Meinung, aber Spott ist es, die siebente Großmacht stellt sich unwillkürlich in ihren Schwächen bloß.

Priester.

Die zu dem Wesen und der äußerlich zur Schau getragenen sittlichen Vollkommenheit des Priesters nicht passenden, ja ihr entgegengesetzten Eigenschaften sind es, die der Komödiendichter scharf hervorhebt, so z. B. die Habsucht und Genußsucht, die Ausbeutung der Gläubigen durch

Almosen, die in des Priesters Tasche wandern, dann die vielen unverständlichen Zeremonien, denen keine tiefere Bedeutung als äußerliches Wichtigthun innewohnt. So schildert Aristophanes die Zeremonien der Priester im Heiligtum des Asklepios, wo Plutos von seiner Blindheit geheilt wird. „Plutos“ 670 ꝛc.

„Der Tempeldiener löschte
Die Lichter nun und hieß uns ruhig schlafen
Und still sein, wenn wir auch Geräusch vernähmen.
In schönster Ordnung liegen wir nun all'!
Ich konnt' allein nicht schlafen, in die Nase
Stach mir ein Topf mit Weizenbrei, der stand
Nicht fern, zu Häupten einem alten Weib,
Und teuflisch juckt's mich, hin zu ihm zu schleichen!
Ich schlug die Augen auf und sah — den Priester!
Der rapst vom Opfertisch die Kuchen weg
Und Feigen, wandelt rund um die Altäre
Herum und schnüffelt, ob nicht irgendwo
Ein Opferfladen noch zurückgeblieben,
Und konsekrierts — in seinen Sack hinein;
Dies heil'ge Beispiel nachzuahmen mach'
Ich jetzt mich auf und über den Breitopf her.“

Dieselbe lächerliche Rolle, wie hier der Priester des Asklepios, spielen im Mittelalter die Bettelmönche, die als heilige Schnapphähne dargestellt werden, deren Dummheit, Gefräßigkeit und Verderbtheit das komische Element darbieten mußten. Freilich wußte sich die Kirche durch strenges Vorgehen gegen Dichter der Art zu schützen. Hans Folz ist einer derjenigen, die in schmutzigster Weise die Laster der Geistlichkeit in seinen Stücken als Mittel komischer Wirkung benutzen. Viel feiner, künstlerisch vollendeter ist die Gestalt des frate Timoteo in Macchiavelli's „Mandragola“, dessen fromme Einfalt ad absurdum geführt wird. Der Protestantismus lieferte der komischen Dichtung die Gestalt des süßlichen, himmelnden Predigtamtskandidaten, wie Gottfried Baldrian in dem dramatisierten „Onkel

Bräsig" oder den augenverdrehenden, frömmelnden Pastor aus dem Wupperthale. In Schreibers „Der Jesuit und sein Zögling" steht ein noch nicht zum Priester geweihter Jesuitenzögling im Mittelpunkt der Handlung, der, kurz gesagt, zuerst Feuer und Flamme für das Cölibat ist, seinen Zögling nur für den geistlichen Stand erziehen will und schließlich bei dem zufälligen Zusammentreffen mit seiner Jugendgeliebten Angélique gewahr wird, daß seine tot geglaubte Leidenschaft noch gar nicht erloschen ist, worauf die beiden nach einigen Hindernissen ein Paar werden. Zum Schlusse sei noch des Kapuziners in „Wallensteins Lager" gedacht, dessen übertriebenes Pathos zwischen den wilden Gesellen des Lagers die komische Wirkung erregt.

Adelspersonen.

Der Begriff „adelich" weckt eine ganze Reihe von Vorstellungen. Man denkt da an eine Familie, die hunderte von Jahren in hohen Ehren gestanden, durch Reichtum und Einfluß gebietend, durch feines Benehmen sich vor andern auszeichnend, durch seltene Tugenden des Charakters geschmückt. Fehlt das eine oder andere, findet sich nur Stolz auf das Adelswappen ohne andere edele Eigenschaften, so wird der Adel lächerlich, desto lächerlicher, je tiefer der Abstand zwischen dem eigentlichen und dem beanspruchten Werte ist. So wurde der Montañes, der plumpe, bäurische Landjunker aus Asturien, eine beliebte Figur der spanischen Lustspiele. Er kommt als Don Torribio Quadradillos in Calderons „Guardate del aqua mansa" („Hüte dich vor dem stillen Wasser") vor. Der in Indien reich gewordene Don Alonso hat diesen täppischen, plumpen, auf seinen alten Adel aber sehr eingebildeten Krautjunker aus Asturien seiner schelmischen, ausgelassenen, heiteren Tochter Donna Eugenie bestimmt. Dieser fällt es

natürlich nicht ein, den Tölpel zu nehmen, zumal ihm zwei feine Kavaliere sehr starke Konkurrenz machen. Hier kann ihm sein Stammbaum, den er in seinem Felleisen verpackt mitgebracht hat, wenig helfen. Seine Ungeschliffenheit erzeugt die heitersten Situationen; von Donna Maria muß er ein Ohrfeige einstecken, hält einen Reifrock für eine Leiter, auf der ein Kavalier bei seiner Dame eingestiegen sein soll, wird, als diese ein Stelldichein mit einem Kavalier hat, als überflüssiger Zeuge durch List auf den anstoßenden Balkon gedrängt und ein paar Stunden eingeschlossen, hält Analyse für Annaliesen und verzichtet nach allen unangenehmen Abenteuern gern auf Donna Eugenie, um zu seinen väterlichen Ochsen zurückzukehren.

„Mein Felleisen mit
Dem Stammbaum wohlverpackt auf meinem Tier
Zieh' ich vergnügt hin, wie ich hergekommen.
Ich will von Annaliesen und Gardeinfanten
Kein Wort mehr hören."

Ein heruntergekommener Glücksritter, der mit seinem Adel und seinen Adelsmanieren prunkt, aber hinter dieser durchsichtigen Hülle die gemeinste Gewinnsucht birgt, ein echter adlicher Beutelschneider ist Graf Dorante in Molières „bourgeois gentilhomme". Der heraufgekommene bourgeois ahmt auch darin den gebildeten Ton nach, daß er es mit der ehelichen Treue nicht genau nimmt, und so hat er ein Auge auf die Marquise Dorimene geworfen, deren Liebhaber aber der Graf ist. Letzterer thut nun so, als ob er alle Briefchen und Geschenke Jourdains der Marquise übermittele, in Wirklichkeit aber kümmert er sich gar nicht darum, sondern schenkt die Brillanten Jourdains in seinem eigenen Namen seiner Braut und borgt noch dazu auf Nimmerwiedersehen große Summen von dem Biedermanne für seine rühmlichen Vermittlerdienste. Von ähnlichem Kaliber ist der Graf Marina in Goldonis „Fächer", der

seine adeliche Protektion sogar einem um Nina, ein gewöhnliches Bürgermädchen freienden Wirt für ein Fäßchen Wein in Aussicht stellt und froh ist, wenn er mal gratis fein dinieren kann, ohne Ehr- und Selbstgefühl, ein adelicher Parasit. Hierher gehört die feine Familie von Adel, Herr und Frau von Sotenville in Molières „Georg Dandin", die hoch herabsehen auf den Bauern Dandin, ihm alle Demütigungen auferlegen, aber sein Geld und Gut in ihrer Armut wohl zu schätzen wissen und ihn als Schwiegersohn gern annahmen. Ein Glücksritter von urkomischster Kraft ist Riccaut de la Marlinière, dessen schon gedacht ist; er nennt falsch spielen nur corriger sa fortune, weiß die Weichherzigkeit Minnas sehr für sich auszubeuten und prahlt mit seinen nobeln Bekanntschaften. Eine fein gezeichnete Gestalt des Vollblutadlichen von lächerlicher Gestalt ist der Sénéchal in der Oper „Jean von Paris", „Malvolio" in Shakespeares „Viel Lärm um nichts", dem darin so übel mitgespielt wird. Im modernen demokratisierenden Lustspiel sind die Figuren adelicher Windbeutel nicht selten, denen aus dem Munde von Stubenmädchen ꝛc. die Wahrheit entgegentönt. Ein so alberner Geck ist Scipion, Graf von Frankarville mit seinen 65 Ahnen in Schreibers „Der Jesuit und sein Zögling."

Religiöse Vorstellungen.

Der Vater der Komödie, Aristophanes, hat trotz der ihm stets zugeschriebenen konservativen Gesinnung doch seine komischen Stoffe genommen, wo sie sich ihm boten, und so scheute er auch nicht davor zurück, religiöse Vorstellungen zur Erzeugung komischer Wirkungen zu benutzen. Der neue Vogelstaat in den „Vögeln", der in die Luft gebaut ist, will natürlich nichts von dem alten religiösen Trödel in seiner fortgeschrittenen Weise wissen. Iris, die Botin des Zeus, will ihnen daher Vorstellungen machen,

„Den olympischen Göttern
Zu opfern Schaf und Ochsen, und die Straßen
Mit Fettdampf anzufüllen," (v. 1240 ꝛc.)

wird aber mit Hohn hinausgejagt. Denn die superklugen neuen Staatsbürger, die auf jeden thörichten Maulhelden und Projektmacher hören, haben den welterschütternden Beschluß gefaßt, eine Grenzsperre zu errichten und kein Opfer mehr zu den Himmlischen bringen zu lassen, damit so die Götter ausgehungert werden;

v. 1264. Keiner der Sterblichen
Sende vom Opferherd
Ihnen durch unser Reich
Weihrauch und Bratenduft!"

Die Götter werden wirklich ausgehungert, und Prometheus, sich furchtsam hinter einen Sonnenschirm versteckend, meldet mit Genugthuung den geliebten Menschen die bedrängte Lage der Götter, die Gesandte schicken wollen, um mit den Wolkenkuckucksheimern wegen der Opfersperre zu verhandeln. Diese kommen auch bald, Herakles, als richtiger Packan dargestellt, dem nichts über eine große Schüssel Bohnen geht und, wo er Speisen riecht, nicht wegzuschlagen ist, mit Poseidon. Sie werden natürlich von dem heraufgekommenen früheren Lumpen Peisthetaeros mit impertinenter Frechheit behandelt, so etwa, wie es ein üppiger, trinkgeldgefütterter Hausknecht zu thun gewöhnt ist. Dieselbe Figur des Herakles als Vielfraß und Tölpel kommt in den „Fröschen" vor. Die Magd der Persephone redet den in die Unterwelt hinabgestiegenen Dionysos, den sie für Herakles ansieht, folgendermaßen an:

v. 503:

Bist Du's, Herakles? — Liebster, tritt doch ein!
Die Göttin, wie sie hörte, Du sei'st hier,
Buk Kuchen, kochte Bohnenbrei für Dich,
Ein, zwei, drei Töpfe, briet 'nen ganzen Stier,
Pasteten machte sie und Striezeln. Komm! —

„Ja, Du darfst durchaus
Mir nicht davon! Sie hat auch junge Hühner
Gebraten, Zuckerwerk und Eingemachtes,
Und honigsüße Weine stehn parat.
Komm nur herein."

Eine Wirtin läuft ihm nach und klagt, v. 555 ꝛc., daß Herakles bei seinem letzten Besuch in der Unterwelt, als er den Cerberus geholt, 16 Brote und 20 Würste gegessen, ferner Knoblauch, Pökelfleisch, Käs' mitsamt den Körben verschluckt und nichts dafür bezahlt habe." Gottvoll ist Dionysos dargestellt, wie er in die Unterwelt zieht, um für das bevorstehende Dionysosfest einen tragischen Dichter heraufzuholen. Der weichliche Weibergott im Safrankleide trägt dazu die Löwenhaut wie Herakles, weibliche Schuhe und dazu die Keule, und in diesem Aufzug reitet er in Begleitung seines Dieners Xanthias auf einem Esel in die Unterwelt. Letzterer muß zu Fuß das Gepäck tragen. Wie Leporello bei Don Juan muß Xanthias bald den Diener, bald den Herrn spielen, je nachdem es Prügel absetzt, oder ein hübsches Mädchen in den Weg kommt. Gegen die Schilderung der Unterwelt durch Aristophanes kann nichts den Vergleich aushalten; Herakles, der ja da unten bekannt ist, beschreibt dieselbe wie folgt:

„Häfen, Bäckerläden,
Lustgarten und Bordelle, Städte, Brunnen,
Gasthäuser, Nachtquartiere, wo der Wanzen
Nicht allzuviel"
146. „Dann Moor und Sumpf
Und Lachen Menschenkot, darin sich wälzt,
Wer je das Gastrecht frevlerisch verletzt,
Wer einen Knaben braucht und nicht bezahlt,
Die Mutter prügelt und ins Angesicht
Den Vater schlägt, wer einen Meineid schwört ꝛc.

Von urkomischer Wirkung ist die Szene, wo Dionysos im Nachen des Charon gehörig mitrudern muß, daß er schwitzt und das Froschgequak noch übertönt.

„Ich habe Blasen schon,
Und mein Liebwertester schwitzt mir schon
Und schreit beim nächsten Bücken mit:
Brekekex, koax, koax!

In Aristoph. „Frieden" wird Bellerophon mit seinem Flügelroß dadurch ins Lächerliche gezogen, daß Trygaeos auf einem Riesenmistkäfer in den Olymp fliegt. In den „Thesmophoriazusen", den Weibern, die das Thesmophorienfest feiern, worunter ein altehrwürdiges von Frauen begangenes Fest der Demeter zu verstehen ist, wird dieses Fest zu einer Verhöhnung des Euripides unter den unflätigsten Späßen nachgeahmt. Alle feierlichen Gesänge, Gebete und Zeremonien sind mit aufgenommen und erfüllt mit einem obscönen, weltlichen Inhalt. Im „Plutos" ist Hermes einer der am meisten gefoppten Götter, denen es schlecht geht, da der blinde Gott des Reichtums sehend geworden und die Armen jetzt dem Hermes nichts mehr opfern,

V. 1117 klagt er: „Wirtsfrauen warteten
Frühmorgens sonst mir auf mit Leckerwaren,
Weinsuppe kriegte Hermes, Honig, Feigen:
Nun lieg ich hungernd, lungernd, hingekauert."

Karion, der reichgewordene frühere arme Teufel, spottet seiner; aus Gnade und Barmherzigkeit will ihn Karion versuchsweise als Hausknecht annehmen und befiehlt,

V. 1166. Geh' jetzt zum Brunnen,
Und wasche die Kaldaunen ja recht sauber;
Das soll Dein Probstück als Bedienter sein."

Mit viel weniger Humor und mehr Cynismus sind die alten Götter in Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt", „Schöne Helena" dargestellt, abgesehen von den Mätzchen, die noch von den Schauspielern dazu gemacht werden. Wie im „Amphitruo" des Plautus Juppiter dargestellt, und welchen Abenteuern Herakles sein Dasein zu verdanken hat, ist bereits erwähnt. In den mittelalterlichen Spielen muß der Teufel die personne ridicule spielen als dummer Teufel,

der stets von der Menschheit übers Ohr gehauen wird. In Shakespeares „Sommernachtstraum" ist der Elfenkönig Oberon und seine Gattin Titania komisch behandelt, zumal letztere. Am ergötzlichsten ist die Szene, wo sie, vom Liebeszauber gefangen genommen, den allerungesalzensten der Rüpel von Handwerker, den Zettel mit dem ihm angezauberten Eselskopf fortwährend in zärtlichster Weise umarmt, zu ihm in himmlischer Liebe flüstert, während er fortwährend nach Stroh schreit. In der neueren Zeit werden derartige Wirkungen bei dem Ernste des religiösen Kampfes und der gesetzlichen Aufsicht vermieden.

Obrigkeitliche Personen.

Alle Abweichungen von dem Begriffe, den der komische Dichter von der Obrigkeit hat, alle ihre Eigentümlichkeiten werden von ihm beleuchtet. So geht es bei Aristophanes Kleon, dem obersten Leiter der mächtigen Republik Athen gar schlecht. Er ist da nur der gemeine, marktschreierische Gerber und Lump, der mit den niedrigsten Mitteln demagogischer Verführung den blödsinnigen, altersschwachen Greis Demos, womit er das souveräne regierende Philistervolk von Athen meint, für seine egoistischen Zwecke mißbraucht. Er nennt ihn offen beim Namen und zieht ihn, den mächtigsten Mann von Athen, der gewiß ein Mann von Bedeutung war, durch den Kot, giebt ihn dem Hohngelächter des ganzen weinseligen Festpublikums preis. Er läßt mit ihm einen gemeinen, groben Wursthändler in Konkurrenz treten, der dem Demos noch besser zu schmeicheln versteht und nach langem Wettkampf ihn bei letzterem aussticht; Kleon, der Paphlagonier, unterliegt.

Aristoph. „Ritter" 1393.

„Dem Paphlagonier aber, sprich,
Was thust du dem für seine Schurkenstreiche?
Wursthändler:
Nicht viel, er soll mein Handwerk übernehmen,

Der einz'ge Wurſthändler unterm Thor;
Da ſoll er Hund's und Eſelszeug verwurſten,
Im Rauſch ſich mit den Gaſſendirnen zanken,
Und Fleiſchbrüh' trinken aus der Badewanne!"

Der Bürgermeiſter von Mottenburg in den „Mottenburgern" erregt immer noch große Heiterkeit als Tyrann, dem das Zeug dazu fehlt. Eine andere wohlgelungene Figur eines Stadtoberhauptes, den das Wohl der Stadt bald umbringt, iſt der Bürgermeiſter in „Zar und Zimmermann" von Lortzing. Was kann der nicht alles von der ehrſamen Jurisprudenz, und doch wird er ſo gottvoll angeführt! Dieſen reihen ſich die modernen Operettenprinzen an, wie in „Boccacio" und „Gasparone", dann der blödſinnige „Mikado" von Sullivan mit ſeinem kalauernden geheimen Juſtifizierungsrath und Oberſcharfrichter Ko-Ko und ſeinem Fächerträger und geheimen Temperatur-Kommiſſär Ki-ki-ki, denen ſich der Gebieter des Harems in der Operette „Fatinitza" würdig anſchließt.

Der Eheſtand.

Das Normale der Ehe iſt, daß ſich Mann und Weib lieben und achten, daß das Weib an dem Manne, als dem phyſiſch und geiſtig überlegenen Teile mit Achtung heraufblicke, daß gegenſeitiges Vertrauen der Ausfluß der Hochſchätzung und Liebe ſei. Abweichungen von dieſem Verhältniſſe in der Art, daß das Weib als der phyſiſch oder geiſtig ſtärkere Teil den Mann wie die ſchwächere Hälfte behandelt oder Erſatz für das, was ihrem Manne fehlt, bei anderen ſucht, ihn das Gefühl ihrer eigenen Überlegenheit bei ſo und ſovielen Gelegenheit fühlen läßt, alle dieſe Abweichungen fallen in das Gebiet der Komödie. So kommt denn bald ein pedantiſcher Alter vor, der für die Freuden der Liebe abgeſtorben iſt und eine recht feurige, lebensluſtige Gattin beſitzt, oder eine langweilige, zahnloſe,

magere Frau, die einem heißblütigen Mann nicht genügen kann, der noch die Jugend liebt, oder es ist Kinderlosigkeit, Verschwendungssucht, Geiz, allzugroße Rauheit oder Gefühllosigkeit, Ungeschicktheit oder zu große Eleganz, die das störende Element in der Ehe bildet, dessen Hervorhebung in seinen Ursachen und Folgen die komische Wirkung erzeugt. Die Verschwörung der atheniſchen Frauen gegen ihre Männer in der „Lyſiſtrate“ des Ariſtophanes iſt ſchon erwähnt, ebenſo der gottvolle häusliche Zwiſt zwiſchen dem Elfenkönig Oberon und ſeiner Gattin Titania im „Sommernachtstraum“. Der mit Hörnern gezierte alte Pedant, der Dottore Nicias, paßt nicht zu der ſchönen, jungen Lucrezia, und der Ausgang des Stückes zeigt, daß der junge, feurige Callimaco beſſer die Rolle des Ehemanns ausfüllt; ebenſo ſteht der Einfaltspinſel Calandro in Bibbiena's „Calandria“ nicht in einem normalen Verhältniſſe zu Fulvia, das der Ehe hätte Glück bringen können. In Molières „George Dandin“ iſt es der Unterſchied des Standes und der Erziehung, der ſtörend zwiſchen die Eheleute tritt. Der „politiſche Kannegießer“ ſteht mit ſeiner Frau Gefke ſtets in Streit, weil er über der Politik ſein Geſchäft vernachläſſigt. In Molières „Ecole des maris“ werden zwei Brüder, Sganarelle und Ariſte dargeſtellt, die ihre zwei von ihnen erzogenen Mündel, Iſabelle und Leonore, heiraten wollen. Sganarelle iſt das Ebenbild des Dr. Bartholo im „Barbier von Sevilla“, der ſein Mündel mit eiferſüchtiger Strenge hütet, ſie nicht ausgehen und an keinem Vergnügen teilnehmen läßt, nur um ſie ſich zu ſichern und den Einflüſſen der verführeriſchen Stadt Paris zu entziehen, während Ariſte, ein feiner, jovialer Lebemann, lebt und leben läßt und auch ſeinem Mündel Lenore alle Vergnügungen gönnt und ihr eine abſolut freie Entſcheidung über ihre Hand einräumt. Und die Folge davon? Sganarelle wird wie Dr. Bartholo von ſeinem Mündel hinters

Licht geführt, sie haßt den aufdringlichen Pedanten und schenkt einem Geliebten nach Herzenswahl ihre Hand, während sein liberalerer Bruder Ariste das schöne zweite Mündel heimführt. Derartige Verhältnisse werden, solange es eine Ehe giebt, auch immer wieder dargestellt werden, sie kommen und kamen massenweise im komischen Drama vor, mit bald schlimmerem, bald weniger schlimmem Ausgang, je nachdem die Zeitrichtung darüber strenger oder weniger streng urteilte.

Individuelle Eigentümlichkeiten und Abnormitäten.

Dumme und Narren.

Sehr beliebte Figuren in dem Volkstheater, dem Puppenspiel und den komischen Zwischenspielen des Cirkus sind der dumme August, Hans Kaspar, das Kölner Hännesschen, bei Shakespeare die Narren. Wer sie freilich für dumm ansieht, der irrt sich, aber äußerlich in Kostüm, Sprache, Auftreten weichen sie von dem gewohnten ab, treten wie Dumme auf, aber ihr Denken ist nicht an sich dumm und beschränkt, sondern weicht nur von der Art zu denken, wie es allgemein Norm ist, ab; sie betrachten jedes Ding von einer andern Seite, es sind die Geister, die stets verneinen und die Kehrseite der Medaille hervortreten lassen. Die Shakespeareschen Narren sind das neckische Echo tragischer und komischer Helden. Es sei einer hier genannt, Probstein in „Liebes Leid und Lust". In dem sentimentalen Gespräche, welches Rosalinde mit dem die Phöbe hoffnungslos liebenden Schäfer Silvius führt, und das sie an ihr eignes Liebesleid erinnert, bringt Probstein, scheinbar sich selbst ironisierend, zugleich das ganze Gespräch ins Lächerliche, indem er eine ganz andere Beziehung desselben hervorhebt. Rosalinde: „Ach, armer Schäfer, deine Wunde suchend hab ich durch schlimmes Glück die meine funden." Probstein: „Und ich die meine.

Ich erinnere mich, da ich verliebt war, daß ich meinen Degen an einem Stein zerstieß und hieß ihn dafür das hinnehmen, daß er sich unterstände, Nachts zu Hannchen Freundlich zu kommen, und ich erinnere mich, wie ich ihr Waschholz küßte und die Euter der Kuh, die ihre artigen Patschhändchen gemolken hatten. Ich erinnere mich, wie ich mit einer Erbsenschote schön that, als wenn sie es wäre, und ich nahm zwei Erbsen, gab sie ihr wieder und sagte mit wundervollen Thränen: Trage sie um meinetwillen. Wir treuen Liebenden kommen oft auf seltsame Sprünge; wie alles von Natur sterblich ist, so sind alle sterblich Verliebten Narren." Weiterhin foppt er den Schäfer Corinnus, indem er durch allerlei logische oder vielmehr sophistische Kunststücke und Trugschlüsse aus einer einfachen Thatsache die entlegensten Schlüsse entwickelt, an die niemand denkt, und welche wohl dumm erscheinen, aber doch eine Art von Berechtigung haben. III, 1. Probstein: „War'st je am Hofe, Schäfer? C. Nein, wahrhaftig nicht. P. So wirst du in der Hölle gebraten, wie ein schlecht geröstet Ei, nur an einer Seite. C. Weil ich nicht am Hofe gewesen bin? Euren Grund! P. Nun, wenn du nicht am Hofe gewesen bist, so hast du niemals gute Sitten gesehen. Wenn du niemals gute Sitten gesehen hast, so müssen deine schlecht sein, und alles Schlechte ist Sünde, und Sünde führt in die Hölle. Du bist in einem verfänglichen Zustande Schäfer." So gehen die Foppereien weiter, Unverstand mit dem Schein des Verständigen und umgekehrt. Sich selbst verschont er ebensowenig. Als er sich mitten im Walde mit Käthchen trauen lassen will, tröstet er sich selbst über das Ungewohnte dieser Art von Trauung mit folgender Erwägung (III, 3): „Wer ein zaghaft Herz hätte, möchte wohl bei diesem Unternehmen stutzen: denn wir haben hier keinen Tempel als den Wald, keine Gemeinde als Hornvieh. Aber was thut's. Mutig!

Hörner sind verhaßt, aber unvermeidlich. Es heißt, mancher Mensch weiß des Guten kein Ende; recht: mancher Mensch hat gute Hörner und weiß ihrer kein Ende. Wohl! Es ist das Zugebrachte von seinem Weibe, er hat es nicht selbst erworben. — Hörner? Nun ja! Arme Leute allein? Nein, der edelste Hirsch hat sie hoch wie der Schurke. Ist der ledige Mann drum gesegnet? Nein. Wie eine Stadt mit Mauern vornehmer ist als ein Dorf, so ist die Stirn eines verheirateten Mannes ehrenvoller als die nackte Schläfe eines Junggesellen, und um soviel besser Schutzwehr ist als Unvermögen, um soviel kostbarer ist ein Horn als keins." Wieder blühender Unsinn mit scheinbarer Logik!

Der Amoroso.

Die Liebe ist fast in sämtlichen komischen Dramen der Angelpunkt, um den sich alles dreht. Im Gegensatze zum ernsten Drama und der Tragödie werden hier die liebenden Personen nur insofern zum Gegenstand der Darstellung gemacht, als sie von der üblichen Norm abweichen und entweder zuviel oder zuwenig lieben, in der Äußerung ihres Gefühls das Maß überschreiten und dadurch in mancherlei Ungelegenheiten und Konflikte kommen, die das Gegenteil von dem sind, was sie hoffen und wünschen. Süßliche Überschwänglichkeit, himmelnde Augen, bleiche Wangen, Mondsucht oder nimmersattes Umherflattern von Blume zu Blume à la Don Juan, ohne daß die schönen Worte ernst gemeint sind, das finden wir bei den meisten komischen Liebhabern; zärtliche Verliebtheit in einem Alter, das wenig dazu paßt, bezeichnet den Charakter der komischen Alten männlichen und weiblichen Geschlechts. Gelungene und mißlungene Stelldicheins auf dem Balkon oder im Schlafzimmer, Überraschungen in dem Augenblicke, wo sie am ungelegensten kommen, das sind die Scenen, die sich ewig wiederholen. Im „Indienfahrer"

von Gil Vicente ergeht sich der Kastilier, der die Frau des Indienfahrers mit seiner Liebe bestürmt, in den hochtönendsten Ausdrücken und erhält die prosaischste Antwort. Den unerlaubten Liebesrausch, dem alle Welt so sehr huldigt, stellt Pamphilus Gengenbach in seiner „Gauchmatt" dar; Cupido trifft mit seinem Pfeil die Vertreter aller möglichen Stände und Alter, die alle so dumm sind und ihm auf die Matte folgen, wo sie als Narren um Venus herumtanzen, der Jüngling, der alle Kleider abwirft, um den Hexentanz um die Venus mitzumachen, der Ehemann, der Weib und Kind verläßt, der Krieger, der Säbel und Koller ablegt, der gelehrte Doktor der Astrologie und Medizin, der alte Gauch mit Krücke und weißem Bart, der Bauer, der sich nicht mehr um seine Eier und Butter kümmert. Alle werden nackt und bloß, mit Schimpf und Schande fortgejagt, und ihnen Krankheiten und Seuchen in Aussicht gestellt. Viel feiner wird Sir John Falstaff gefoppt, der sich auf seine Unwiderstehlichkeit sogar soviel einbildet, daß er sowohl der Frau Flut als Frau Page die gleichlautenden Liebesbriefchen schickt, um sich nebenbei auch noch an ihrem Reichtum wieder aufzurichten. Was muß er alles über sich ergehen lassen! Graf Almaviva ist der elegante Kurmacher und Weiberheld in Beaumarchais' „Figaros Hochzeit," und nur ein schwacher Abklatsch von ihm der alte Graf Klingsberg in Kotzebues „Die beiden Klingsberg." Alles schlägt ihnen fehl, jeder Versuch eines Stelldicheins mit schönen Kammerzofen ꝛc. Die Rolle des komischen, liebeheischenden Alten, der nur gefoppt wird, macht im „Barbier von Sevilla" der alte Doktor Bartholo, den seine Nichte Rosine mit Hülfe des schlauen Barbiers Figaro trotz seiner eifersüchtigen Vorsicht zum besten hält, der, als er eben den Notar geholt hat, um sich mit Rosine zu vermählen, sehen muß, daß nicht er, sondern Graf Almaviva der Erkorene ist. Paul

Werner in Lessings „Minna von Barnhelm" hat als Liebhaber insofern einen komischen Anstrich, als sein steifledernes, militärisches Kommandowesen in Verbindung mit der Eisenfresserstimme wenig zum Liebesgeflüster mit der gewandten, schnippischen Kammerzofe passen will; auch Tellheim erscheint nicht der Situation angepaßt; er ist verlobt, seine Minna hat ihn gefunden, er hat alles in der Welt und fängt doch Grillen und wettert über sein beleidigtes Ehrgefühl, wofür er von den beiden ausgelassenen Mädchen liebenswürdig aufgezogen wird. Ein wahres Kabinettstück von traurig einfältigem Amoroso in der Gestalt des Ritters von der traurigen Gestalt ist Malvolio in Shakespeares „Was ihr wollt." Durch einen fingierten Brief Olivias getäuscht, giebt er sich dem Wahn hin, diese liebe ihn glühend, und um ihr besonders zu gefallen, bindet er sich auf Anraten dieser vermeintlichen Briefschreiberin die Kniegürtel kreuzweise, legt gelbe Strümpfe an und lächelt vornehm blödsinnig. Die Wirkung davon ist die, daß er als Verrückter eingesperrt wird und klagt und jammert, bis ihn die lustigen Spaßvögel aus seiner schlimmen Lage befreien. Der eigentliche Liebesroman Olivias in demselben Stücke ist ebenso komisch, indem sie sich in die als Mann verkleidete Viola verliebt, während Viola, in ihrer Männertracht unbeargwohnt, in Liebe zu dem Herzog entbrennt und in den glühendsten Ausdrücken sich ihm gegenüber äußert, ohne daß dieser den wahren Sachverhalt merken kann. Diese wenigen Beispiele mögen zur Veranschaulichung des ganzen Wesens der Liebhaber und Liebhaberinnen im komischen Drama genügen, weil sie typisch immer wiederkehren.

Hagestolze.

Das Gegenteil der Verliebten stellen die Hagestolze männlichen und weiblichen Geschlechts dar, denen die Liebe

und alles, was damit zusammenhängt, ein Greuel ist. Ein solcher Weiberfeind ist Megadorus in der „Aulularia“ des Plautus, der trotzdem bekehrt wird. In geistreicher Form giebt Benedikt in Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ seinem Weiberhasse Ausdruck. I, 1. „Beweist mir, daß ich jemals aus Liebe mehr Blut verliere, als durch eine Flasche Wein wieder ersetzt werden kann, so stecht mir die Augen aus mit eines Balladenschreibers Feder, hängt mich auf über der Thür eines schlechten Hauses und schreibt darunter: „Zum blinden Cupido.“ .... „Wenn der verständige Benedikt sich ihm (dem Ehejoche) fügt, so reißt dem Stier seine Hörner aus und setzt sie an meine Stirn und laßt mich von einem Anstreicher abmalen und mit so großen Buchstaben, wie man zu schreiben pflegt: „Hier sind gute Pferde zu vermieten,“ setzt unter mein Bildnis: „Hier ist zu sehen Benedikt der Ehemann.“ Seine Gegenspielerin ist ein ganz außergewöhnlich stachelichtes Mädchen, die böse Beatrice, die ebenfalls nichts so haßt wie die Ehe und lieber „sechs Batzen Handgeld vom Bärenführer annehmen und seine Affen zur Hölle führen will“ als heiraten. Das psychologische Problem des ganzen Stückes besteht nun darin, diese beiden sonderbaren Käuze soweit zu bringen, daß sie sich rasend lieben und die Hand reichen, obschon sie auch von sich gegenseitig nichts wissen wollen. Dasselbe Kunststück wiederholt sich in Moretos „Desden con el Desden,“ das in deutscher Bearbeitung den Titel „Donna Diana“ trägt. Gegenspieler sind die stolze, verbildete Diana, die philosophisch angehaucht ist und aus Zimperlichkeit nicht heiraten will, wie der Blaustrumpf Bélise in den „Femmes savantes“ Molières einerseits und Don Cesar andrerseits, der sie durch seinen, ihr gegenüber zur Schau getragenen Stolz besiegt und die Flammen der Liebe in ihr weckt. Diese homöopathische Seelenkur, wie sie auch in „Der Wider-

spenstigen Zähmung" dargestellt ist, kommt, wenn auch nicht so tief und geistvoll durchgeführt, im neueren Lustspiel häufig vor.

Gelehrte Frauen und Blaustrümpfe.

Wenn eine Frau ihre innere Harmonie aus Eitelkeit einbüßt und eine Gefühlsseligkeit oder Gelehrsamkeit vorgiebt, die über das rechte Maß hinausgeht, dann wird sie lächerlich, und solche Figuren läßt sich der Dichter nicht entgehen. Diese Damen empfindeln, aber empfinden nicht, sie geistreicheln, ohne geistreich zu sein, sie citieren viel, ohne gründliche Kenntnisse zu besitzen, kurz ihr Wesen ist Schein, Hohlheit, Lüge und Heuchelei. Eine solche Gesellschaft treffen wir an in Molières „Femmes savantes" und den „Précieuses ridicules"; Madelon und Cathos leisten das Menschenmögliche in weiblicher Verstiegenheit und werden durch die dummen Lakeien Mascarill und Jodelet, die sie für feine, poesievolle Kavaliere ansehen, gründlich dem Gelächter preisgegeben. Es ist die feinste Verspottung gesellschaftlicher Thorheiten, die jemals einem Dichter gelungen ist.

Frömmler und Betschwestern.

Wahre Frömmigkeit oder solche Frömmigkeit, die als wahre unter dem Durchschnitt der Menschheit gilt, ist nie Gegenstand komischer Darstellung gewesen, sondern nur die Abart derselben, übetriebene, mit dem übrigen Charakter nicht harmonierende fromme Heuchelei hat den meisten Stoff dazu gegeben. Sie steht im Mittelpunkt des spanischen Stückes Tirso de Molina's († 1648) „Marta la piadosa," „Die fromme Martha." Martha sowohl wie ihre Schwester Lucia lieben Don Felipe, den sie aber, als Mörder ihres Bruders, nie zu bekommen hoffen können. Beide bewachen sich mit größter Eifersucht, ohne sich äußerlich etwas davon merken zu lassen. Martha soll nun den

tapfern Hauptmann Urbino heiraten, den ihr der Vater bestimmt hat. Aber sie spielt die fromme, augenverdrehende, barmherzige Schwester, die nur dem Himmel leben will und daher nicht heiraten kann. Don Felipe nimmt nun eine Vermummung an; als gichtbrüchiger Bettler kommt er ins Haus ihrer Eltern, und Martha weiß es mit frommen Reden durchzusetzen, daß sie als barmherzige Samaritin den Bettler pflegt, bis er gesund ist. Nun geht natürlich am vermeintlichen Schmerzenslager ein lustiger Tanz los. Hier wird geliebt, geküßt, umarmt. Eine gelegentliche Überraschung durch Lucia weiß Martha mit frommen Worten wieder ins Gleiche zu bringen. Lucia aber will nun auch ihr Teil an dem Liebesgenuß haben; Don Felipe weiß sich vor den beiden Schwestern gar nicht zu retten; beiden soll er stets Liebe schwören. Nun muß aber doch Don Felipe einmal gesund werden. Auch diesen Fall hat Martha schon erwogen; er soll dann ihr Lateinlehrer werden, und in der Lehrstunde werden nun die „Empfindungswörter" durchgenommen und amo konjugiert. Es ist dasselbe Treiben mit gelegentlichen Überraschungen wie vorher. Schließlich vermählt sich Martha heimlich mit Don Felipe. Hier ist die Frömmigkeit nur eine heitere Maske, die zu einem nicht unedlen Zweck angenommen wird, ohne daß jemand irgendwie dadurch zu Schaden kommt. Schlimmer ist die Heuchelei des Tartuffe, aber als Lustspiel erscheint das Stück recht frostig, es ist zuwenig Humor und zuviel Galle darin. Über dem dicere verum blieb dem Dichter, wie bei Dandin und Alceste, das heitere Lachen in der Kehle stecken. Tartuffe ist ein frommes, heuchelndes Ungeheuer, wie sie damals als gewinnsüchtige Tagediebe häufig waren und auch heute noch nicht ausgestorben sind. Ein junger Mann von schönem Äußern und heftigem sinnlichen Begehren, nach Besitz und guter Stellung begierig, treibt er fromme Heuchelei als sein Geschäft, weiß den wirklich

frommen und ahnungslosen Orgon um sein Vermögen zu prellen, will mit frommem Augenverdrehen dessen Frau Elmire verführen, wird aber entlarvt. Eine alte geizige Betschwester, die aber die Prozentchen zu schätzen weiß, stellt Gellert in seiner „Betschwester" dar und macht sie lächerlich. Ein ähnliches altes Fegefeuer kommt in Ifflands „Hageſtolzen" vor, die als Haushälterin ihres Bruders diesem stets die Wege verlegt, wenn er heiraten will, ihn bevormundet und betrügt, nur um mal eine Kirche mit dem geerbten Gelde ihres Bruders bauen und einen Stuhl im Himmel sich erwerben zu können.

Geizhälse.

Sparsamkeit ist eine Tugend, Geiz ein Laster. Im komischen Drama wird nicht das Laster des Geizes dargestellt, sondern das von gewohnter, normaler Sparsamkeit Abweichende mit besonders grellen Farben gemalt. Eine unübertroffene Figur ist der alte Geizhals Euclio in Plautus' „Aulularia", der den Geiz schon vom Vater und Großvater ererbt hat. Ein gefundener Topf mit Gold raubt ihm erst recht die Ruhe bei Tag und Nacht. Er verschließt die Thüre mit doppelten Riegeln, sieht so und so oft nach, ob der Topf noch da ist und erblickt in jedem Menschen, der ihm gegenübertritt, eine Gefahr für seine Schätze. Sein Geiz ist ganz außerordentlich; es schmerzt ihn, daß der Rauch nutzlos aus seinem Rauchfang aufsteigt; wenn er schlafen geht, schnürt er sich den Blasebalg um den Schlund, daß die ausgeatmete Luft nicht verloren geht, und

„Wenn er sich wascht, weint er ums Wasser, was er braucht"; (III, 1).

schneidet er sich die Nägel, so liest er die Schnitzel sorgfältig auf und will einen Raubvogel beim Prätor einklagen, weil der ihm seinen Mittagsbrei gestohlen. Köstlich ist's zu hören, wie er dem Megadorus, der in edelster

Absicht seine Tochter Phädria heiraten will, immer wieder vorhält, daß er nichts, gar nichts besitze, wie er die Armenunterstützungen beim magister curiae mitempfängt, um ja keinen Verdacht auf seinen Besitz zu lenken, wie er außer sich ist, als er die Sklaven des Megadorus in seinem Hause entdeckt, wo diese nur den Hochzeitsschmaus auf Kosten ihres Herrn bereiten wollen, dann in Wut über Congrio herfällt und ihn schwarz und blau schlägt aus Angst, er hätte ihn bestohlen. Später muß sich Congrio noch untersuchen lassen und kann nicht Hände genug vorzeigen, um zu beweisen, daß er wirklich nichts hat. Den Höhepunkt erreicht aber die Handlung in dem Augenblick, wo Euclio wirklich merkt, daß sein Schatz ihm gestohlen ist, trotz aller seiner Vorsicht.

(V 1) „Verloren bin ich, bin vernichtet, bin des Tod's!
Wo lauf' ich hin? wo nicht hin? halt ihn, halt! Wen? Wer?
Ich weiß nichts, sehe nichts, wie blind lauf' ich umher.
Wohin ich geh'n soll, wo ich bin und wer ich bin
Mein Geist kann's nicht ergründen. Euch beschwör' ich, euch
Bitt' ich, euch fleh' ich an, kommt mir zu Hilfe doch!
Zeigt mir den Menschen doch, der den Topf gestohlen hat!"

Es ist bekannt, daß Euclio das Urbild von Molières „Avare" ist. Molière rückt seinen Geizhalz nur in eine höhere gesellschaftliche Sphäre. Harpagon repräsentiert, aber traurig billig, seine Pferde sind von dem ewigen Hungern derartig matt, daß sie nicht imstande sind, die Herrschaften nur eine Straße weit zu fahren; außerdem wuchert er und wird durch seinen eigenen Sohn, der Geld durch Vermittlung leiht, als Wucherer erster Sorte entlarvt. Der alte Filz möchte auch noch heiraten, aber nur ein reiches Mädchen, das vor allem nichts ißt, trinkt und keine Bedürfnisse hat als ihn zu lieben. Der schlimmste Streich wird ihm natürlich gespielt, als der eigene Sohn ihm seine Schatulle mit Gold stiehlt, und er in Verzweiflung gerät

(IV, 7). Bis zum fröhlichen Ende bleibt er derselbe geizige, schmutzige Wicht; in keiner Lage verleugnet er seinen Geiz.

Menschenhasser.

Bei der Masse von Menschen, die die Erde bevölkern und bei der allen Menschen anhaftenden Daseinsfreude ist es erklärlich, daß sie sich gegenseitig vertragen und sich nicht das Leben sauer machen. Aber es gibt Menschen, die keine Daseinsfreude und kein Anpassungstalent besitzen, infolge dessen also überall in der menschlichen Gesellschaft anstoßen, alle Menschen für schlecht halten und schließlich gezwungen sind, sich aus der Gesellschaft zurückzuziehen. Insofern sie damit Unrecht haben und irre gehen, wirken sie komisch. Wenn Molière seinen Alceste als personne ridicule hinstellte, und dies beim Publikum empfunden wurde, so waren die Verhältnisse in Frankreich damals derartig, daß ein Charakter wie Alceste lächerlich werden mußte; wir Menschen von heuzutage können ja darüber anders urteilen, haben aber nicht das Recht, dieses unser abweichendes moralisches Urteil in die ästhetische Würdigung des Stückes fließen zu lassen, wie dies Mahrenholz*) thut, der so weit geht, überhaupt zu leugnen, daß Alceste die personne ridicule sei. Unter der cynischen, frivolen, von Unnatur und Hyperkultur beherrschten Hofgesellschaft unter Louis XIV. mußte ein Mann wie Alceste lächerlichen Anstoß erregen. Daß aber die Figur als personne ridicule mißraten, nur halb ist, bei der überall der Ärger des Poeten selbst herausfieht, das ist der Dichter selbst schuld, dessen Tartuffe, Dandin ebenfalls nicht das heitere, harmlose Lachen aufkommen lassen. Alceste ist eine blutarme Geburt der Dichterphantasie, der Dichter stand nicht über dem Charakter,

*) Mahrenholz: Molières Leben und Werke. Heilbronn 1881.

sondern unter dem Eindruck desselben. Molière wollte den näselnden, gepuderten Hofkavalieren und überlegenen Residenzstädtern eine Freude machen, indem er den eckigen, ewig unzufriedenen, polternden Idealisten ihrem Spotte preisgab, aber die lächerlich sein sollende Person nahm ein edleres, achtunggebietenderes Wesen an, als es der Dichter anfangs gewollt, und so ist Alceste nur eine halb lächerliche Person geworden wie George Dandin. Der Humor ging dem Dichter bei der Schilderung aus. Viel konsequenter und mit viel naiverem Scherz ist der Menschenfeind von Raimund geschildert in dessen „Alpenkönig und Menschenfeind". Hier haben wir es wirklich mit einem Hypochonder erster Sorte zu thun, der fortwährend schimpft, sich blau und grün ärgert über alles und jedes und schließlich die Familie verläßt und allein im Walde lebt. Jede Szene darin ist ergötzlich, zumal aber der wirkungsvolle Theaterstreich, daß dieser schwarzgallige Menschenhasser durch sein eigenes ihm in Gestalt des Alpenkönigs entgegentretendes Ebenbild kuriert und ein verträglicher Mensch wird.

Lügner und Aufschneider.

Gemeine, auf Schädigung abzielende Lügen kommen in der Komödie nicht vor, sondern nur unschädliche, nicht ernst genommene Täuschungen, die mehr lustige Phantasiegebilde sind als gemeine Lügen. Ein solcher phantastischer Mensch, der immer neue Gebilde seiner Phantasie zum besten gibt und nie in Verlegenheit um eine Antwort ist, findet sich in Alarcon's (17. Jhrdt.) „Verdad sospechosa", „Die verdächtige Wahrheit". Er ist der größte Aufschneider, der jemals in der Komödie aufgetreten ist, weiß glänzende Schilderungen von feeenhaften Festlichkeiten, Duellen, Ländern und Völkern, tragisch auslaufenden Liebesaffairen zu geben, die er nie gesehen hat, muß aber doch schließlich für seine

Lügen mit süßsaurer Miene büßen und wird lächerlich. Corneille's „menteur“ geht auf dieses Stück zurück. Im italienischen Volkstheater giebt es für diese Charaktere einen bestimmten Typus, den Scaramuccio, der sich, wie Pyrgopolinices, fürstlicher Abkunft rühmt, kolossale Reichtümer besitzen, der erste Löwe bei allen Weibern sein will, dabei aber stets Niederlagen erleidet, gefoppt und geprellt wird. Die beiden Lakaien Mascarill und Jodelet in den „Précieuses ridicules“ gehören auch zu diesem Bühnentypus.

Emporkömmlinge.

Leute, die, aus niederen Kreisen hervorgegangen, sich durch irgend eine einseitige Fähigkeit oder Glücksumstände wohl denjenigen Besitz erworben haben, über den gewöhnlich Leute höheren Standes verfügen, denen aber die übrigen äußeren und inneren Eigenschaften fehlen, die das Wesen des gesellschaftlich höheren Standes ausmachen, aber trotzdem diesen Stand äußerlich und innerlich vertreten und verkörpern wollen, diese Leute heißen parvenus. Das Abnorme dieses Zustandes wird im komischen Drama in möglichst grelle Beleuchtung gerückt. Das bleibende Prototyp von dergleichen Leuten ist Molières „bourgeois gentilhomme“, „Der Bürger als Edelmann“ und die „Gräfin von Escarbagna“, die adlich und feudal thuende Landpommeranze aus Angoulême. Mit frischem volkstümlichem Humor ist Raimunds „Bauer als Millionär“ durchgeführt, worin der Dichter mit feiner Lebensbeobachtung alle die häßlichen Züge mitten aus dem Leben geschöpft hat, die einem plötzlich reich gewordenen, sonst armen Schlucker sich meist anhaften. Ebenso ergötzlich hat Holberg diese Verwandlung in seinem „Politischen Kannegießer“ geschildert, dem man weißmacht, er sei wegen seiner hohen Kenntnisse in der Politik zum Bürgemeister von Bremen ernannt. Seine Anmaßung, seine drohend gebietende hohle

Amtsmiene und sein und seiner Frau Gebahren erregen die köstlichste Heiterkeit.

Zeitfragen.

Politische, religiöse, litterarische Strömungen der verschiedenen Zeiten wirken auf das Phantasieleben des Dichters in verschiedener Weise ein. Steht er denselben ablehnend, ja feindselig gegenüber, dünkt er sich denselben als verkehrten, vom rechten oder von ihm als recht erkannten Wege abweichenden Bestrebungen überlegen, so wird seine Phantasie unwillkürlich in der Richtung angeregt, daß sie Personen und Handlungen darstellt, die Träger der abnormen Strömungen sind und unwillkürlich in ihrem Fühlen und Handeln das Verkehrte, Abnorme verraten. Deshalb braucht die Sache an sich nicht verkehrt oder abnorm zu sein, das hängt von der subjektiven Geistesverfassung des komischen Dichters und des Publikums ab, auf das die Dichtung wirken soll. Kommunistische, sozialistische Ansichten, von Plato in der Absicht vorgetragen, der überhandnehmenden Selbstsucht der Bürger Athens und der politischen Versumpfung und Korruption zu steuern, mochten wohl, verkehrt aufgefaßt, in den Köpfen der unruhigen, genußsüchtigen und arbeitsscheuen Athener herumspuken, ebenso wie heutzutage die edlen Ideeen eines Rousseau und Lassalle. Frauenemanzipation, Güter- und Weibergemeinschaft sind Schlagworte nicht von heute oder gestern, sie haben schon ihre Wirkung gethan in der atheniſchen Republik. Aristophanes hält dies für Unsinn und Widersinn, und seine Phantasie spiegelt sofort in drastischer Wirklichkeit die Welt wieder, in der Güter- und Weibergemeinschaft herrschen, und die Frauenemanzipation zur Wirklichkeit geworden ist. Praxagora heißt in den „Ecclesiazusen" des Aristophanes die Verkünderin des Zukunftsstaates nach dem neuen Muster. Sie verkündet das neue politische Dogma: (V. 612 ff.)

„Hört: Alles wird künftig Gemeingut sein und allen wird alles gehören,
Sich ernähren wird einer wie alle fortan, nicht Reiche mehr gibt es noch Arme,
Nicht besitzen wird der viel Morgen Land's und jener kein Plätzchen zum Graben;
Nicht Sklaven in Meng' wird halten der ein' und der andre nicht einen Bedienten,
Nein, allen und jedem gemeinsam sei gleichmäßig in allem das Leben!

Dieses Dogma wird von der Weibervolksversammlung zum Beschluß erhoben. Die Männer wurden nämlich dadurch ferngehalten, daß sämtliche Weiber nach Verabredung sich in aller Frühe fortschlichen und ihren Männern Mäntel, Stiefel und Stöcke mitnahmen, so daß sie nicht ausgehen konnten. Aller Besitz soll jetzt von jedem abgeliefert werden. Aber mit den Drückebergern, Schnapphähnen, Sykophanten und Hallunken hat dieser Volksbeschluß nicht gerechnet, ebensowenig wie dies heute die Volksbeglücker und Utopisten thun. Nur die Dummen tragen ihr Gut hin, die meisten drücken sich. Aber trotzdem wollen alle gemeinschaftlich miteſſen und trinken. Wie Ironie muß bei dem allgemeinen Egoismus die Anpreisung der Mittagstafel wirken:

„Hört, Stadtbewohner! also heißt ihr jetzt,
Geh't, eilet schnurstracks hin zur großen Frau (der Praxagora)
Damit das Los, wie es der Zufall trifft,
Euch sage, Mann für Mann, wo jeder speist.
Die Tafeln sind serviert und reich besetzt
Mit leckrer Kost, sie brechen fast zusammen.
Ruhbetten, weich mit Pelz und Teppiche
Sind dort, gefüllte Krüge, Frauen warten
Mit Salben auf, Seefische steh'n am Feuer,
Der Hase steckt am Spieß, der Kuchen schwillt,
Festkränze flicht man, röstet Zuckerwerk,
Die jüngsten Frauen kochen Linsenmuß,

Und unter ihnen prunkt im Reitermantel
Smoios und schleckt den Frau'n die Schüssel aus.
Im Pelzwerk, in den zierlichsten Sandalen
Lacht, schäkert mit dem Jüngling dort der Greis.
Holzschuh' und Flausrock liegen nun daheim,
So eilt denn! Leckerbissen trägt man auf
Bereits! Nun reißt das Maul auf ellenweit!"

Daß ein solcher Staat nur in Utopien zu verwirklichen ist, braucht der Dichter gar nicht zu versichern, diese Überzeugung drängt sich uns sofort auf, ganz besonders aber, wenn wir die Verwirklichung der Weibergemeinschaft gesehen haben, die in höchst drastischen Bildern sich darstellt. Eine alte liebebedürftige runzlige Vettel steht vor ihrer Thür und wartet auf ein männliches Opfer. Nicht weit davon preist auch ein junges, blühendes Mädchen ihre Vorzüge. Und nun kommt ein junger, frischer Mensch den beiden in den Wurf; beide zanken sich um ihn, und die Alte macht ihre im neuen Staate giltige Anciennetät geltend, sie keifen nun aufeinander los in Worten, wie sie kaum in gewissen Straßen unserer Hauptstädte zu hören sind. (V. 918 ff.) Herrliche Folgen des Kommunismus und der Weibergemeinschaft! Man kann sich denken, wie das weinfrohe Festpublikum, des Gottes voll, diesen lustigen Auftritten zugejubelt hat.

Ein noch viel ausführlicheres und plastischeres Phantasiebild eines neuen Staates gibt Aristophanes in seinen „Vögeln". Hier sind die alles beweisenden Volksbeglücker und Projektemacher einerseits und das ewig nach Neuem, noch nie Dagewesenem haschende, windige, jedem Schwindler, der eine starke Stimme hat, Glauben schenkende, maulaufsperrende athenische Publikum andrerseits aufs Korn genommen. Diese Projektemacher erscheinen in der Person des Peisthetäros und Euelpides; das urteilslose, alles glaubende Publikum ist in dem Chor der Vögel wiedergegeben. Der Beschwatzer Peisthetäros macht den Vögeln zunächst mit den schönsten

sophistischen Scheingründen plausibel, daß von ihnen die ganze Welt ihren Anfang nahm und nach ihnen sich richtet. Natürlich, das packt noch heute die „Bürger", welche denken, sie ernährten den ganzen Staat. (Cf. V. 517 ff.) Da geh'n dem Volke der Vögel die Augen über vor Rührung, und es wirft sich dem Volksbeglücker in die Arme. V. 533:

„O wie schwer, o wie schwer das Wort auf's Herz mir fällt,
Das Du, Alter, mir sagst! Ich beweine die Schmach
Und die Feigheit der Väter,
Welche so glänzende Hoheit, ererbt von den Ahnen,
Mir zum Schaden verscherzten.
Doch es führt ja so glücklich ein gutes Geschick
Dich als Retter mir jetzt und Beschirmer entgegen.
In die Arme Dir sink' ich
Mit den Küchlein, um hinfort in Frieden zu wohnen!"

Nun entfalten die Luftpolitiker und Luftkutscher eine emsige Thätigkeit ganz in der Art der Athener, die allen großen Männern, allen Auktoritäten gegenüber ihren Bettelmannsstolz zur Geltung brachten. Zeus, der alte Gott, wird in erster Linie abgesetzt, ähnlich wie anno 1793, und die übrigen Götter werden „auf gut melisch ausgehungert" dadurch, daß eine Sperre errichtet wird, die Opferdampf und Braten 2c. vom Sitze der Götter fernhält. Das Volk der Vögel ist jetzt König, ihnen wird in Wald und Feld geopfert (606 ff.):

„Wir brauchen da marmorne Tempel nicht mehr,
Zu errichten für sie, und Portale daran
Zu erbauen aus Gold: o, die wohnen auch gern
Im Wachholdergebüsch und im Haselnußstrauch,
Und der Ölbaum wölbt sich zum heiligen Dom
Für die Allerhöchsten im Vogelreich" 2c.

Energisch gehen sie ans Werk. Die Stadt wird gebaut, freilich in der Luft und mit schönklingenden Reden. Großartig wird der neue Staat gepriesen, wo Milch und Honig fließt, und Weckbrei regnet. (V. 725):

„Wir entlaufen euch nicht,
Wir setzen uns nicht vornehm und bequem
In die Wolken hinauf, so breit wie Zeus;
Aus traulicher Nähe verleihen wir euch
Euch selbst samt Kindern und Enkeln, Gedeih'n
Und Gesundheit die Füll'
Und Leben und Segen und Frieden und Ruh'
Und Vergnügen und Spaß und Jugend und Tanz
Und Hühnermilch!
Ja ihr werdet's, ihr all', aushalten nicht mehr
Vor Vergnügen und Lust:
So werdet ihr schwimmen im Reichtum!"

Den Mund voll zu nehmen haben die von Peisthetäros aufgeklärten Vögel schnell gelernt. Dieser neue Idealstaat findet natürlich guten Anklang, derartig, daß es dem Pesthetäros selber angst und bange wird, obschon ja auch er nur einen Staat gründen will, wo man seine Schulden nicht zu bezahlen braucht. Das Gelichter der hungrigen Wasserpoeten, Sykophanten, Wahrsager und ungeratenen Söhne wird herausgeprügelt. Dann wird (V. 1067) an den früheren Peinigern des armen Volkes strenges Hochgericht gehalten, die gesperrten Götter werden in ihrer Armseligkeit den neuen Wind- und Luftbürgern gegenüber gezeigt, und zum Schluß die Hochzeit des Oberwindbeutels und sophistischen Phrasenhelden mit der Basilinna gefeiert. Die Schaumschläger und Schwindler sind jetzt obenauf, aber die Ironie lugt überall ebenso heraus wie der furchtbare Ernst des Dichters. Die neuen naturwissenschaftlichen Auffassungen über die Weltschöpfung im Gegensatz zu den Dichtermärchen, ferner die sokratische Philosophie und Erziehungslehre giebt dem ihr abholden Dichter Gelegenheit, dieselben mit den Mängeln darzustellen, die nach seiner Meinung ihr anhaften. Das geschieht in den bereits erwähnten „Wolken", und der neue Modedichter Euripides mit seinem Weiberhaß und philosophischen Atheismus wird dem Gespötte preisgegeben in den „Thesmophoriazusen" und

den „Fröschen“. Die Ungereimtheiten der modernen Schicksalstragödie erscheinen in spöttischer Darstellung in Platens „Verhängnisvoller Gabel“, und die Verstiegenheiten der romantischen Schule werden in dessen „Romantischem Ödipus“ gegeißelt.

Mittel für die Herbeiführung der komischen Handlung und Ziel derselben.

Die einfachste Art, das der Anpassung hinderliche, abweichende kenntlich zu machen, ist die, dasselbe durch äußere Mittel, Kostüm und Maske, hervortreten zu lassen. Ein ferneres rein äußerliches Mittel, Verwicklungen eintreten zu lassen, welche die Anpassungsunfähigkeit der betreffenden Person erkennen lassen, ist die Verwechslung durch äußere Ähnlichkeit, wie sie bei Zwillingen, Drillingen, aber auch unter weltfremden Menschen vorkommt. So entsteht die Komödie der Irrungen, die von den Menächmen des Plautus an bis „Giroflé Giroflá“ häufig verwertet ist, am geistvollsten in Bibbiena's „Calandria“. Die Verwechslung kann aber auch willkürlich herbeigeführt werden durch angenommene Ähnlichkeit, die durch Mummenschanz und Maskerade erreicht wird. Darin ist Shakespeare ein Meister. Von großer Wirkung muß des Plautus „Amphitruo“ gewesen sein, wo Juppiter und Mercurius die Gestalt des Amphitruo und seines Sklaven annehmen, indem Juppiter bei Alkmene die Stelle ihres Gatten vertritt, und die köstlichsten Zänkereien stattfinden zwischen dem echten und unechten Gatten und Sklaven. Die Maskerade braucht aber nicht nur äußerlich zu sein, es können auch innere Eigenschaften nur vorgespiegelt werden, wie z. B. die Frömmigkeit der Martha in „Marta la piadosa“, oder der Stolz und die Kälte Don Cäsar's in „Donna Diana“ und Petruchio's grausamer Diensteifer in „Der Widerspenstigen Zähmung“.

Alle die genannten Mittel zielen also dahin, eine gewisse verschuldete oder unverschuldete Anpassungsunfähigkeit herbeizuführen durch Personen und Handlungen, in deren Kreise sich die betreffende lächerliche Person bewegt. Es findet eine reductio ad absurdum statt, die entweder mit feinen oder gröberen Mitteln möglich gemacht wird, wie sie bei Aristophanes, Molière gewöhnlich ist, oder zum Schluß versöhnt sich die Person mit den Verhältnissen, sie paßt sich an, wie es dem Geschmacke der Deutschen mehr entspricht. Am vollkommensten wird natürlich dasjenige komische Drama sein, in welchem die reductio ad absurdum nicht durch äußere Zufälle, Ähnlichkeiten, Verwechslungen oder unwahrscheinliche Vorfälle, Intriguen 2c. bewirkt wird, sondern wo die äußere oder innere Anlage des Charakters der Person ganz naturgemäß sich selbst gewissermaßen ad absurdum führt und lächerlich macht. Diese Stücke nennt man auch Charakterkomödien, im Gegensatz zu den Zufalls-, Intriguen- und Situationskomödien. Stücke der schlimmsten Sorte, wie sie leider in der heutigen Zeit vielfach vorhanden sind, zeigen das umgekehrte Verfahren; da sollen bestimmte Kalauer, Situationen, Kostüme und Dekorationen zur Wirkung kommen, und ihnen zuliebe werden nun die auftretenden Personen mit Gewalt aus einem Charakter in einen ganz andern hineingepreßt, der ihnen nicht entspricht, und die Handlung muß die tollsten Sprünge machen, nur um die Lachen erregenden Situationsbilder und eignen oder fremden Witze des Dichters anzubringen.

Wesen des komischen Dramas.

Aristoteles sagt in seiner Poetik II 7: „diese (die Komödie) richtet ihr Absehen darauf, schlechtere, jene, (die Tragödie) edlere Charaktere darzustellen, als sie in Wirklichkeit zu sein pflegen.“ Poet. V 1 „die Komödie ist nun aber, wie gesagt, eine Darstellung niederer und schlechterer

Charaktere, jedoch, wohlverstanden, nicht im Sinne von völliger und jeglicher Schlechtigkeit, sondern nur insofern ein Teil des Unedlen auch das Komische und Lächerliche ist." Diese Definition, die mit mehr oder weniger Abweichungen sämtlichen Definitionen der Folgezeit zugrunde liegt, ist entschieden zu eng und paßt nicht einmal ganz auf die antike Komödie. Wir haben gesehen, daß in der Zufalls- und Verwechslungskomödie durchaus normale Menschen, wie sie überall in Wirklichkeit sind, trotzdem zu komischer Wirkung kommen; z. B. Amphitruo im gleichnamigen Stücke des Plautus ist ein großer Feldherr und tüchtiger Gatte, und doch wird er durch den Schabernack des Juppiter und Mercurius so lächerlich als möglich; ebenso ist es mit den Personen in Shakespeare's „Komödie der Irrungen". Auch Eigentümlichkeiten des Standes, der Abstammung, der Geburt können nicht in jedem Falle unter die Rubrik des Unedlen oder Schlechten gerechnet werden, wie Aristoteles will. Der pedantische, gelehrte Schulmeister ist in der Schule an seiner richtigen Stelle, die Würde und Pedanterie ist das Geheimnis seines ganzen Könnens und Wirkens. Der dicke, ungehobelte Pachter Feldkümmel wird gar nicht anders verlangt, er ist in seinem Wirkungskreise gerade durch diese seine Eigenschaften bedingt; wenn der scythische Soldat bei Aristophanes sein scythisch redet und der Theaterdirektor Strieſe im „Raub der Sabinerinnen" sein sächsisch, wenn der Handwerker, der Kaufmann, der Kellner, Wirt, Schneider so sind, wie sie die Komödie vielfach darstellt, dann entsprechen sie eben dem innersten individuellen Wesen des Standes, dem sie angehören. Von Unedlem, von Fehlern kann hier nicht die Rede sein. Das beweist aber auch die Thatsache, daß alle die geschilderten Eigentümlichkeiten nicht an sich und unter gleichen Verhältnissen komisch wirken, sondern erst in andern, am besten konträr entgegengesetzten. Kein Sachse, Schwabe oder Westfale wird

über die Sprache seines Landsmannes sich belustigen; erst der Gegensatz wird das abweichende als solches hervortreten lassen; die Unfähigkeit des betreffenden Menschen, sich anzupassen, erheitert und belustigt. Der marktschreierische Quacksalber der klagenden Maria gegenüber, die Töchter des megarischen Bauers, als Schweinchen auf dem Markte zum Verkauf ausgeboten, der besoffene Kesselflicker mit seinem gemeinen Gebahren als Ehrengast im Palaste des Lord, die philiströsen Handwerker als Darsteller einer romantischen Tragödie, der Handelsjude unter Vollblutchristen, der Menschenhasser unter frischen, lebenslustigen Leuten, der alte, unfähige dottore als Gatte eines feurigen, brünstigen Weibes, der Geizhals bei der geldgierigen Dirne oder unter Verschwendern, der konservative, das absolute Regiment liebende Offizier als Wahlmacher und Artikelschreiber, Trygaeos als neuer Bellerophon statt auf dem Pegasus auf einem Mistkäfer in den Olymp reitend, der Pachter Feldkümmel unter den feinen Backfischen eines Pensionats, der weise Sokrates als Lehrer gemeiner Bauern, die ihn noch zum besten halten, das sind wirksame Gegensätze, die eine komische Wirkung hervorbringen. Bei andern Charakteren ruft wiederum der Gegensatz zwischen dem, was sie scheinen wollen und dem, was sie sind, und umgekehrt, eine komische Wirkung hervor; z. B. der dumme, unwissende Schwindler als Arzt oder Wahrsager, der feige Hasenfuß als großprahlerischer Kriegsmann, der habgierige Erbschleicher im frommen, demütigen Aufzug des Tartuffe, Götter und Halbgötter als Träger gemeiner Handlungen, wie Herakles, Dionysos, Prometheus, Hermes bei Aristophanes, Juppiter und Mercurius im „Amphitruo" des Plautus, die ganze antike Götterwelt bei Offenbach, heroische Arien als Ausdruck gewöhnlicher Lappalien, wenn z. B. auf den Text „Streichhölzchen" die Melodie einer Arie aus Troubadour gesungen wird,

oder Sokrates auf den Wolken thronen soll als überirdischer Philosoph, in Wirklichkeit aber auf einer von Ungeziefer wimmelnden Hängematte schwebt. Die Definition des Aristoteles zeigt sich daher, selbst wenn wir nur die griechische Komödie berücksichtigen, viel zu eng. Es ist eine Thatsache, daß dem Menschen jede Bereicherung seines Vorstellungskreises schon eine Lust bereitet, woher die Freude kommt, Neues, Niedageweſenes zu sehen, zu erleben, selbst wenn es nur ein Scheindasein in der Erfindung des Dichters hat. Verschafft nun dem Menschen der neue Gegenstand noch dazu ein Gefühl froher Überlegenheit, verhält dieser sich zu ihm wie das Geringere zum Höheren, so steigert sich das Gefühl der Freude von Selbstzufriedenheit im bessern Sinne bis zu übermütiger Laune und alle Grenzen überschreitendem Mutwillen, ja zu Spott und Hohn. Lachen ist aber, wie Darwin und andre Physiologen durch zahlreiche Beispiele beweisen, der natürliche Ausdruck des Wohlbefindens, nicht ausschließlich des Spottes. So ist es zu erklären, daß die Wirkung des komischen Dramas sich auch vielfach, wenn auch nicht notwendiger Weise, durch Lachen äußert. Welche Gegenstände, Personen oder Verhältnisse erwecken denn nun im Menschen das Gefühl der Überlegenheit? Stellt das komische Drama wirklich nur solche Gegenstände dar? Ich antworte mit Ja. Der Durchschnittsmensch hält stets seine eigne Eigenart für die normale, richtige, jede andere, davon abweichende stellt er niedriger, er überhebt sich über sie, fühlt sich überlegen. Kommt ein echt westfälischer Junge mit rheinischen Schülern in Berührung, so ist seine Sprache für letztere etwas Fremdes, über das sie überlegen zu sein glauben, worüber sie lachen; der Junge ist also für sie ein komischer Gegenstand, an und für sich aber normal. Wird die keusche Sitte, alles als unsittlich angesehene zu verhüllen, von jemand übertreten, indem er

das Nackte, Unverhüllte in Obscönitäten zeigt, so wirkt diese Abweichung vom Gewöhnlichen als etwas Erheiterndes, Komisches. Die Freude wächst in dem Grade des Gegensatzes, in welchem das Abnormale, Neue, Ungewohnte zu dem Gewohnten steht; denn das Gefühl der Überlegenheit steigt ja umsomehr, als der komisch wirkende Gegenstand sich von der gewohnten Norm entfernt, wie sie wenigstens im Kopfe des Dichters lebt. Hierin haben wir die psychologische Erklärung der Thatsache, daß besonders Gegensätze so wirksam sind. Ziehen wir nun aus unseren Erörterungen den Schluß, so finden wir, daß Wesen und Wirkung des komischen Dramas darin besteht, durch Darstellung von Verhältnissen und Charakteren, die von der im Dichter und Publikum lebenden Norm so abweichen, daß sie in ihnen ein Gefühl der Überlegenheit hervorbringen, im Publikum heitere Daseinsfreude und Lust bis zum höchsten Grade zu erwecken. Diese wird verstärkt durch formale Mittel, Wohllaut der Rhythmen und der Sprache, Gesang, Tanz, Musik, durch Szenerie und geeignetes Kostüm. Die Wirkung des komischen Dramas ist natürlich eine sehr relative, weil die Individualität eines jeden Zuschauers verschieden ist, und daher auch das Gefühl der Überlegenheit und somit gesteigerter Daseinsfreude nicht in jedem durch gleiche Mittel hervorgerufen werden kann. Der eine lacht über einen Rotnasigen, Dickbäuchigen, weil er sich ihm überlegen fühlt, der andre wird durch sein menschliches Empfinden, seine Demut u. s. w. gehindert, darin einen Grund eigner Überlegenheit zu finden und sich somit zu freuen. Kinder und naive oder noch roh und egoistisch fühlende Menschen empfinden eine ungeheure Freude bei den Aufführungen der Volkstheater und Puppenspiele mit ihren obligaten Prügelszenen, leiblichen Abnormitäten, Karrikaturen und obscönen Witzen. Die Mittel, das Gefühl der

Überlegenheit zu erzeugen, sind gröbster Art und wirken mit Leichtigkeit, weil die Stoffe, Personen und Verhältnisse, die dargestellt werden, sehr niedrig stehen und daher leicht als untergeordnet, lächerlich angesehen werden können, andrerseits aber auch in den Zuschauern der geistige Gesichtskreis derartig eng ist, daß schon die gewöhnlichsten Abweichungen bei ihnen als etwas ganz Außergewöhnliches, daher Lächerliches erscheinen. „In nichts zeigen die Menschen ihren Charakter mehr als in dem, was sie lächerlich finden", sagt Goethe, und das kann man bei dem komischen Drama so recht erkennen. Mit zunehmender geistiger und sittlicher Bildung verändern sich auch die Stoffe und Darbietungen des komischen Dramas. Denn je größer das geistige oder sittliche Selbstgefühl ist, um so schwerer wird es dem Dichter, in den davon beherrschten Menschen das Gefühl der Überlegenheit zu erwecken, weil ihr Verstand und ihr Wissen eine Menge von Gegenständen und Eigentümlichkeiten, die dem Menschen von beschränktem Horizont abnorm und lächerlich vorkommen, in ihrem höheren natürlichen Zusammenhang begreifen und daher nicht als abnorm und lächerlich ansehen, und ihre sittliche Bildung ihnen auch verbietet, über vieles zu lachen, was roher oder natürlicher empfindende Naturen lächerlich finden. Über bare Dummheit, Blödsinn und zusammenhangloses Zeug zu lachen, fällt einem Gebildeten schon schwer, weil das Gefühl der Überlegenheit über solche Dinge zu gering ist, als daß es ihm wirklich Freude bereiten könnte. Über die faden Aufführungen der Clowns im Cirkus wird das Publikum nicht mehr erheitert werden, welches an bessere Darbietungen der Komik im Theater ꝛc. gewöhnt ist, andere dagegen, Kinder und die Landbevölkerung, bei denen letzteres nicht zutrifft, und deren geistiger und sittlicher Horizont enger umgrenzt ist, werden zu jauchzender Freude und Heiterkeit hingerissen. Über wirk-

liche Narrheiten, z. B. die mit fixen Ideeen behafteten bei Doktor Jurjus in Kotzebues „Pachter Feldkümmel" lachen nur Leute, die den krankhaften, bedauernswerten Zustand der Kranken nicht kennen, die sie für gesund und aus innerer Verkehrtheit so absonderlich halten und daher lächerlich finden, gebildeten und edel empfindenden Leuten ist dies peinlich, weil sie über arme, kranke Menschen sich nicht überlegen fühlen und über sie lachen können.

Der derbsinnlichen Nacktheit und cynischen Frivolität der Griechen konnte nur die noch viel derbere und ins Ungeheuerliche gehende obscöne Art des Aristophanes als etwas Neues und Ungewohntes, die schon an sich weiten Grenzen Überschreitendes, Freude machen; dem witzigen attischen Publikum mit seiner dialektischen Feinheit und fortgeschrittenen geistigen Bildung konnte nur ein Dichtergeist imponieren, der sich hinwegsetzte über das höchste, was damals im Staatsleben, in Kunst und Wissenschaft geschätzt wurde, und der es verstand, sogar die geachtetsten Staatsmänner, Kleon und Nicias, den beliebtesten Dichter, Euripides, den von den Ersten Athens geliebten und verehrten Philosophen Sokrates als lächerliche Personen hinzustellen; durch die groben Mittel unserer Volkstheater konnte er das gebildete attische Publikum nicht in überlegene Daseinsfreude versetzen, wenn er diese auch nicht als untergeordnete Mittel verschmähte. Als diese heidnisch freie, sich an nichts störende naive Sinnlichkeit und Nacktheit im Zeitalter der Renaissance in Italien mit seiner feurigen Sinnlichkeit ihre Auferstehung feierte unter einem Volke, das in politischen Ränken aufging, in einer Zeit, die nur vom Nutzen regiert wurde, und für die Macchiavellis Bild vom wahren Fürsten paßte, wo Scham und Sitte nirgends zu finden waren, da konnte auch nur eine „Calandria" oder „Mandragola" zünden, deren Dichter noch unzüchtiger,

witziger und ränkevoller waren als das Publikum; in der Zeit sentimentaler Naturschwärmerei und zärtlicher Gefühle am Ende des vorigen Jahrhunderts, das eher kränkelte an Hypergefühl, kam es dagegen wenigen Dichtern in den Sinn, sich selbst über die Verhältnisse zu stellen, sie lächerlich zu machen und im Volke das Gefühl froher Überlegenheit und taumelnder Lust zu erwecken. Die Zeit war überhaupt zu armselig, das Volk und selbst die Dichter zu gedrückt, als daß es ihnen gelungen wäre, wirklich übersprudelnde Daseinsfreude und überlegene Lust an den Tag zu legen. Lessings Minna von Barnhelm sogar, das einzige gute Lustspiel dieser Zeit, erweckt nur zarteste, wehmütige Lust und Rührung, von übersprudelnder, energisch über das Gegebene sich hinwegsetzender Freude ist keine Spur. Die comédie larmoyante war damals an der Tagesordnung, die keine Überlegenheit, sondern Rührung und harmonische Freude über das Dargestellte empfinden ließ. Wir sind demnach zu dem Resultat gekommen, daß sämtliche Mittel des komischen Dramas, die stofflichen sowohl wie die formalen, die Charaktere nicht nur sondern die Verhältnisse, in denen sie sich bewegen, Rhythmen, Ausdruck, Gesang, Tanz, Kostüm, Dekoration sowohl wie Durchführung und Ende der Dramen, wie wir es in unserer Aufstellung im einzelnen verzeichnet haben, kurz, daß jedes komische Drama von den ältesten Zeiten bis heute in Wesen und Wirkung gleich ist. Es stellt Personen und Verhältnisse dar, die als ungewöhnlich und neu vom Zuschauer als unter ihm und seinen Vorstellungen stehend angesehen werden und daher in ihm das Gefühl der Überlegenheit und somit heiterer Daseinsfreude bis zu überschäumender Lust, ja sogar Spott und Hohn erzeugen. Wir haben ferner gesehen, daß die Wirkung nur eine relative ist, die sich bei verschiedenen Individualitäten auch verschiedener Mittel bedienen muß; daß ein antikes Lustspiel

von vollendeter Art bei einem andern Volke und zu anderer Zeit gar keine Wirkung zu haben braucht, daß nicht nur verschiedene Völker, sondern in demselben Volke sogar die verschiedenen Schichten der geistig und sittlich verschieden beanlagten, gebildeten und empfindenden Bevölkerung an verschiedenen Arten des komischen Dramas Gefallen finden. Derjenige Dichter ist der größte, der es versteht, auch den widerstrebenden Zuschauer durch den Zauber seiner Poesie in höchste Lust zu versetzen und zwar durch ein Gefühl der Überlegenheit über wirklich bedeutende oder geschätzte Dinge und zwar durch Mittel, die sich nicht bald als Trug oder Gewalt herausstellen, sondern mit Recht den Gegenstand oder die Person in lächerlicher Beleuchtung dauernd erscheinen lassen, die soweit gehen, daß der Zuschauer, mag er wollen oder nicht, über sich selbst und seine ganzen Anschauungen sich lachend hinwegsetzt und zu der wahrhaften Überlegenheit des Dichters herübergezogen wird. Dies hat Aristophanes zum Teil wenigstens erreicht; er hat aber noch nicht das Höchste erreicht, weil das Gefühl der Überlegenheit, was er in seinen Komödien an den Tag legte, und zu dem er seine Zuhörer herüberzog, doch nur ein scheinbares, trügerisches war, weil der Euripides, Kleon, Sokrates ꝛc. wie er ihn darstellte, doch nicht der wahre ist, und das Volk nur in seiner Unkenntnis und oberflächlichen Beurteilung fähig war, dies Gefühl der Überlegenheit zu teilen. Aristophanes hätte den höchsten Preis erst dann bekommen, wenn es ihm gelungen wäre, auch bei einem Volke, das die Bedeutung des Euripides, Sokrates, Kleon ꝛc. genau beurteilen konnte, trotzdem dieselbe Wirkung auszuüben. Ein größerer Dichter von komischen Dramen als Aristophanes ist freilich bis jetzt noch nicht aufgetreten, und daher halte ich den Aristophanes für den ersten komischen Dichter aller Zeiten, wennschon er das Höchste, nach dem man streben kann, nicht erreicht hat.

Entstehung des komischen Dramas.

Für die Richtigkeit meiner eben entwickelten Anschauung über das Wesen des komischen Dramas läßt sich auch ein historischer Beweis beibringen. Den ersten Anlaß zur Aufführung von komischen Dramen bildeten bei den Griechen, Römern und romanischen Völkern, endlich bei den Deutschen solche Festlichkeiten, bei denen sich gerade ein potenziertes Lebensgefühl, eine überschäumende Lust für jeden Menschen ohne sozialen oder sonst irgend einen Unterschied kundgab, mochte er Sklave sein oder Freigeborener, arm oder reich, hoch oder niedrig. Bei den Griechen war es entweder das Fest der Weinlese oder das Frühlingsfest. Wenn der heitere Südländer eine gute Ernte gemacht und die Frucht seines Fleißes eingeheimst hatte, da regte sich in ihm nach langer Erwartung und demütiger Abhängigkeit von der Natur ein Gefühl frohen Selbstbewußtseins über das Ausgeführte, die überwundenen Schwierigkeiten und den guten Erfolg. So fühlte er sich denn auch aufgelegt zu heitern Festgelagen, wie sie bei uns noch heute am Rhein im Herbste stattfinden, wie sie überall nach der Ernte üblich sind. Hat der Bauer die Ernte in der Scheune oder sogar schon tüchtig Geld in der Tasche, braucht er nicht mehr ängstlich zum Himmel nach dem Wetter auszuschauen, kann er seine Schulden bezahlen, da geht er noch einmal so selbstbewußt umher, und mit um so größerer Energie überläßt er sich der lange zurückgedrängten Lust und Seligkeit. Dasselbe ist der Fall, wenn der böse Winter mit seinem Ungemach vorbei ist, Acker und Weinberg bestellt werden und die Aussicht auf eine gute Ernte eröffnen. So war denn bei den Athenern Gott Dionysos Mittelpunkt dieser Festlichkeiten, dem im Herbste als fruchtspendendem Gotte gedankt wurde, der im Winter erstorben schien und nun im Frühjahr wieder auferstand und das Fest der Vermählung mit

Ariadne feierte. Die überschäumende Festesstimmung, der sich niemand bei den Griechen entziehen konnte, an der auch die Sklaven so gut wie die Freien teilnahmen, äußerte sich auch in Mummenschanz, übermütigen Scherzen und Neckereien der zum Übermut am besten aufgelegten jungen Welt. Diese übermütigen Neckereien zeigen sich auch in den Dramen, die an diesen Festen aufgeführt werden. Was bei den Griechen die Dionysien, das sind bei den Römern die Saturnalien, bei den Nachkommen der Römer der Karneval, in den romanischen Ländern und am Rhein der Fastnacht. Jeder, der den Karneval mitgemacht hat, weiß, wie ungehindert hier alle Schranken übersprungen werden, wie sich hier die im ganzen Jahre unterdrückte Lust siegesfroh im Menschen erhebt, wie unter der Narrenkappe jeder selig, jeder König ist, auch wenn er sich das ganze Jahr, wie man zu sagen pflegt, krumm legen muß. Die Karnevalsfeste aber bilden den bedeutendsten Anlaß zur Aufführung von komischen Dramen, im Mittelalter fast nur, und so werden wir das Wesen des komischen Dramas auch daran beurtheilen können. Man kann aber auch begreiflich finden, daß in der heutigen Zeit, wo der Kampf ums Dasein bei jedem Menschen die höchste Kraftanstrengung erfordert, und der Ernst des Lebens das Gefühl übermütigen Kraftgefühls und mutwilliger Überlegenheit selten aufkommen läßt, das heitere Drama, die Operette und das Lustspiel viel mehr Anklang finden als das ernste Drama und die Tragödie, da letztere das Nervenleben in zu starkem Maße in Spannung versetzt und den Menschen das Gefühl der eigenen Winzigkeit und Jämmerlichkeit noch mehr zum Bewußtsein bringt, das komische Drama dagegen auch dem bedrängten Menschen wenigstens kurze Zeit überlegene Daseinsfreude bereitet.

Tragödie und Komödie.

Tragödie und Komödie vertreten bei der Masse von verschiedenartigen Empfindungen, die durch die einzelnen Dramen erzeugt werden, die entgegengesetzten Pole. Sie verhalten sich zu einander wie Sommer und Winter, die den Menschen mit aufjauchzender Freude und schmerzlicher Trauer erfüllen. Diese entgegengesetzten Gefühle beherrschten auch die dramatischen Aufführungen zu Beginn des Winters und Frühlings bei den Griechen. Nicht nur die Wiedererweckung des Dionysos wurde gefeiert, sondern auch der Tod desselben und zwar in orgiastischen Schmerzensäußerungen zur Zeit des längsten Tages, der das Ende der Sommerszeit anzeigt. Die eine Gattung ernsten Charakters erhielt bei den Theoretikern seit Plato und Aristoteles den Namen Tragödie, die andere wurde Komödie genannt. Dies ursprünglich reine Naturgefühl verwischte sich im Laufe der Zeiten; andere starke Empfindungen aus dem Menschenleben und Dasein fingen an, die Phantasie der Dichter zum Schaffen anzuregen, die eine gewisse Ähnlichkeit mit diesen Naturgefühlen hatten. An Stelle des schönen Adonis oder Baldur trat der herrliche, großartige Mensch, der Gutes stiftet, die Welt erfreut und trotzdem den bösen Mächten des Schicksals oder der Welt zum Opfer fällt. Derartige Schicksale bilden, da sie die schmerzlichsten Empfindungen der Rührung und Erschütterung erwecken, auch den Inhalt der Tragödien. Welche Menschen sind demnach am geeignetsten zu tragischen Helden? Keine Märtyer, denen das Dulden ein Genuß ist, keine von der Erbsünde ihres Geschlechtes belastete Individuen, die ohne Widerstand dem Alkoholismus, Wahnsinn etc. zum Opfer fallen oder in dem Sumpfe ihrer Umgebung untergehen, deren Schicksal höchstens peinlich berührt oder sogar empört, auch keine Individuen, die durch ein kleines Versehen, eine geringe oder schwere Verschuldung im Feuerofen der tragi-

schen Sühne gereinigt werden. Wie schon berührt, ist das ganze Leben der Pflanzen nnd Tiere beherrscht vom Prinzip der Anpassung an gegebene Bedingungen des Daseins, das von den fühllos und mechanisch waltenden Naturgesetzen beherrscht ist. Auch der Mensch muß sich, sobald er durch seine Geburt Mitglied der menschlichen Gesellschaft geworden ist, zu dieser Gesellschaft, wie sie sich faktisch darstellt, in ein bestimmtes Verhältnis setzen. Er muß sich entweder, gutwillig oder gezwungen, anpassen oder aber in Gegensatz zu den gegebenen Verhältnissen treten. Paßt er sich nicht an, so bleiben ihm zwei Wege offen. Er bleibt unthätig und isoliert sich von der Welt, oder er kämpft und unternimmt es, die Welt zu seinem Willen zu zwingen. Je größer nun die Verhältnisse sind, in und mit denen der Kampf stattfindet, je stärker der Held, je großartiger, beglückender und erhebender seine Weltanschauung im Gegensatz zu der bekämpften ist, kurz je sympathischer die Person, je gewaltiger ihr Können, desto stärker die Erschütterung, wenn sie trotzdem zugrunde geht, zugrundegehen muß, weil sie ja immerhin der schwächere Teil ist. Eine solche Erschütterung und Rührung ist dem Gefühle ähnlich, das den empfindenden, naiven Naturmenschen im Herbste beschleicht, wenn die Pracht des Sommers erbarmungslos und nicht ohne kämpfende Herbststürme dahinsinkt unter dem eisigen Hauche des Winters; die pharisäische Genugthuung, welche nach der alten Theorie den Menschen erfüllen soll, wenn er sieht, wie ein sympathischer Held seine Fehler, die oft schwer nachzuweisen sind, sühnt, kann doch bei weitem nicht mit Ernst als eine die Tragödien beherrschende Empfindung angenommen werden. Ein tragischer Held in meinem Sinne ist der Prometheus des Aeschylus, der auf dem Boden der Weltanschauung unter dem alten Götterregiment des Kronos dem neuen widerrechtlichen Götter-

könig Zeus als ebenbürtiger Gegner und Freund der Menschen gegenübertritt und trotz seiner Unschuld und seines für uns sympathischen Wesens so furchtbar leidet; eine durchaus tragische Figur ist Antigone, die als Vertreterin einer erhabenen, fromm ehrwürdigen Weltanschauung dennoch mit der gegebenen, niedrigeren Staatsmaxime, wie sie in Kreon sich brutal darstellt, in Konflikt gerät und untergeht, König Oedipus, der den besten Willen hat, sein Haus zu entsühnen und nun sich selbst als schlimmsten, wenn auch unbewußten Verbrecher entdeckt, Wallenstein, Cäsar, Karl Moor, die ihrer ganzen Zeit den Fehdehandschuh hinwerfen und eine Weltanschauung verteidigen, die großartig und bestechend ist zumal im Vergleich mit der verkommenen Welt, die sie umformen möchten, deren Gewalt sie aber unterliegen. Eine tragische Figur von titanenhaftester Großartigkeit ist Goethes „Faust", der die gegebene göttliche und menschliche Weltordnung verflucht, mit dem Bemühen, die Welt umzugestalten, sein ganzes Leben hinbringt und stirbt, als er sein schönstes Glück gewonnen zu haben glaubt. Eine ähnliche Kühnheit zeigt die „Jungfrau von Orleans" Schillers, die sich fest und kühn getraut, das ganze Naturgesetz umzukehren, der Männerliebe und den Schranken der Weiblichkeit trotzt, siegreich auf ihrer Bahn fortschreitet und in dem Augenblick, wo der schönste Sieg ihrer Anschauung errungen zu sein scheint, von schwindelnder Höhe in tiefen Abgrund stürzt, ein Opfer ihres eigenen Selbst und der Anpassungsunfähigkeit.

Die Tragödie als entgegengesetztester Pol der Komödie verlangt also Helden oder Personen, die sich der gegebenen Welt nicht anpassen können, sondern in Gegensatz zu derselben treten und meist in großartig sich entfaltendem Kampfe dennoch äußerlich wenigstens unterliegen, wenn auch ihre ideale Sache siegreich bleibt. Absolut fehlerlos brauchen sie deshalb nicht zu sein, aber diese Fehler und ihre Sühne

gehören nicht zum Wesen des Tragischen. In größerer oder geringerer Abstufung von Tragödie und Komödie werden sich natürlich eine Menge von Dramen ernsten Charakters unterbringen lassen, die nicht im höchsten Grade Rührung und Erschütterung hervorrufen, sondern ähnliche gelindere Gefühle, wie Mitleid, Ernst, menschliche Befriedigung über den Sieg des Sittengesetzes und den harmonischen Ausgang ꝛc. Unter solche Dramen sind zu rechnen Philoctet, Oedipus Coloneus, des Euripides Helena, Iphigenie, Eumeniden, Maria Stuart, Tasso, Tell, Richard III, Macbeth etc. Sie können demnach nicht unter die Tragödien im strengen Sinne gerechnet werden. Die der Erschütterung und Rührung am diametralsten entgegengesetzte Empfindung ist übermütige Heiterkeit und gesteigerte Freude am Dasein, energische Lebensbejahung im Gegensatz zu der Lebensverneinung in der Tragödie. Diejenigen Dramen nun, die vorwiegend diese letzteren Gefühle als Grundstimmung der Dichterseele voraussetzen und im Zuschauer erwecken und ablaufen lassen, sind nach meiner Auffassung als komische Dramen zu bezeichnen. Wie nach langer Winterkälte die warme Sonne des Frühlings wieder Sieger bleibt und überall Freude, Knospen und Leben erweckt, so zeigt auch das komische Drama die höchste Lebenslust nach kurzen Leiden und Schwierigkeiten. Daher endet es gewöhnlich auch mit Schmausereien, Gesang, Tanz und Hochzeit, bei Shakespeare sogar mit mehreren Hochzeiten, die um so erfreuender wirken, als gewöhnlich der Zuschauer im Anfange der Dramen durch schwere, sogar tragische Konflikte in ernste Stimmung versetzt wird, die sich natürlich alsbald in eitel Freude auflöst. Hier werden keine Kämpfe um Sein oder Nichtsein ausgerungen, um Ideeen, die dem großen, ausgezeichneten Menschen durch Gemütsanlage, Leidenschaften und Verhältnisse erwachsen, hier kommt der Mensch allerdings vermöge seiner berechtigten oder unberechtigten Eigenart

auch in Konflikte mit der gegebenen Welt, aber ohne ernstere und verderbliche Folgen; diese Eigenart wird nur durch die Handlung recht auffällig und deutlich ans Licht gebracht zur Freude aller, der lächerlichen Person aber selbst nicht zum Leide; sie wird geneckt, bekommt ihre Püffe, wie jeder, der sich am Fastnacht auf die Straße wagt oder in den Bereich der weinfeuchten, angeheiterten Zecher kommt; damit ist die Sache erledigt. Die allgemeine Freude ist um so stärker und wird auch durch formale Mittel so viel als möglich gesteigert durch den Wohllaut und Zauber der Sprache, der musikalischen Rhythmen, durch Gesang und Tanz. Gebundene und ungebundene Rede wechseln ab, Lieder in allen Formen, Tänze und musikalische Einlagen müssen in fein berechneter Mischung dazu beitragen, den Zuschauer in Wohllaut und Musik, in Harmonie und Lust ganz aufgehen zu lassen. Darin sind die größten Meister Aristophanes und Shakespeare. Sein „Sommernachtstraum" kommt trotzdem erst durch die musikalische Ergänzung Mendelssohns zu vollster Wirkung, und die modernen Operetten zeigen vielfach sich vollständig von Walzermelodieen durchwogt, die stets den Zuschauer in Lust und Wonne einlullen und den oft blödsinnigen Inhalt vergessen lassen. Die höchste Stufe des komischen Dramas kann daher der musikalischen Ergänzung nicht entraten. Inhalt und Form müssen beide in gleicher Weise sich vereinigen, um das höchste zu leisten. Derjenige Meister, der es versteht, mit divinatorischem Blick und bewußtem Kunstgefühl die Farben und Töne so ineinander zu mischen, daß der Zuschauer aus der höchsten Lust so zu sagen nicht mehr herauskommt und von einer Überlegenheit sich durchdrungen fühlt, die als geistig sittlicher Fortschritt betrachtet werden muß, als Veredlung seines Gefühlslebens, dieser Dichter hat das höchste erreicht. Ein großer Dichtergeist, in dem sich das gesamte geistige Leben der Jetztzeit mit allen seinen Schwächen, Ver-

irrungen, aber auch großartigen Keimen klar und wolkenlos wiederspiegelt, der geistig über der heutigen Zeit steht, aber den Humor nicht verliert noch den heitern Optimismus und den Glauben an die deutsche Nation, ein Dichter, den das Abnorme, Kranke, Haltlose nicht zum Pessimisten macht, sondern der mit hoffnungsfreudiger Heiterkeit in seinen komischen Dramen die heutige Zeit wiederspiegelt, ein solcher Dichter wird noch erwartet. Am Ende des vorigen Jahrhunderts lebte trotz der Armut und Knechtschaft Deutschlands in den größten Geistern ein hoffnungsfreudiger Optimismus, am Ende des 19. Jahrhunderts, wo der Nationalreichtum ins Unglaubliche gestiegen, und die höchsten politischen Ideale erfüllt sind, zeigt sich die Dichtung von trübem, finsterem Pessimismus beherrscht. Hoffen wir, daß die gesunde Natur des deutschen Volkes es im zukünftigen Jahrhundert seine Harmonie wieder finden lasse nach all' den aufregenden Kämpfen ums soziale und nationale Wohl, und der alte Humor wieder bei uns einkehre; dann ist der klassische komische Dichter nicht mehr fern.

Druck von G. Bernstein in Berlin.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

27Oct'52CF
OCT 13 1952 LU
17Nov'58FRP
REC'D LD
DEC 29 1958
8Apr'60PM
REC'D LD
MAR 31 1960
REC'D LD
DEC 19 1962
31Mar'63GR
REC'D LD
MAR 17 1963
FEB 17 1978
REC. CIR. OCT 20 '77
DEC 13 1985
REC. CIR. SEP 20 '85

LD 21-95m-11,'50(2877s16)476

GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY

B000946797

M323440

d 515 10987